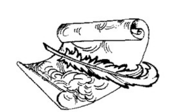
الأعلام من الأدباء والشعراء



غسان كنفاني

الكلمة والجرح

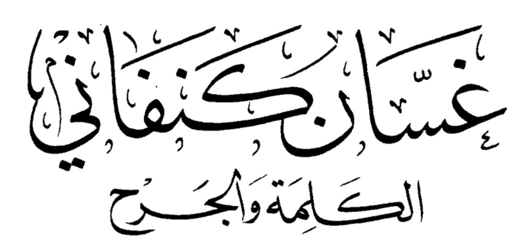
تأليف

حيدر توفيق بيضون



دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الأعلام من الأدباء والشعراء



تأليف
حيدر توفيق بيضون

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٥هـ - ١٩٩٥م

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٨٦٨٠٥١ - ٦٠٢١٣٣ - ٨١٥٥٧٣
فاكس: ٠٠/٩٦١١/٦٠٢١٣٣

الإهداء

إلى منحنيات الزمن وتقطعات الطرق وتقاطعات الأرصفة أرفع كل هذا الغبار وأردية التعب.

ملاحظة لا بدّ منها

ارتكز هذا الإعداد البسيط عن حياة وأعمال غسان كنفاني في أجزاء كثيرة منه على الدراسة القيمة التي قام بها الأستاذ أفنان القاسم في جامعة السربون الفرنسية لنيل جائزة الدكتوراه.

كذلك على مقدمة الأستاذ إحسان عباس لأعمال غسان كنفاني الصادرة عن دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٢.

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة

يعد غسان كنفاني بحق كاتباً وأديباً عربياً غنياً ومميزاً بطابع التجربة التي اختطها خلال سني حياته الأدبية التي بدأت حسب الخط النظري لها في العام ١٩٥٦ وظلت في تصاعد وتنامٍ إلى مشارف عامنا هذا بحكم التفاعل والبعد الذي أشارت إليه وليس عامٍ استشهاده ١٩٧٢ نهاية لها.

لذلك فإن مسألة الخوض في سياق التجربة وبالتالي دراسته الدراسة الموضوعية ستظل مقصرة بحق نتيجة التلاحمات التي تتفرع في البحث كلما استضأنا مرحلة من مراحله أو كلما وقفنا أمام محطة من محطاته الغنية عن التعريف.

اللافت في أدب الكنفاني التصاقه ليس بتفاصيل حياته ونقاطه بل وبكل ذرة من ذرات المخيم وبكل رشاحة طلقة خرجت من فوهة بندقية مناضل، وتعاطفه على الدوام مع كل نبض تقدمي جامح في سبيل المثل والأهداف العليا.

إذاً نحن إزاء أدبٍ واعٍ صادر عن قرار وحسّ مسؤولين دؤوبين نحو اجتراح الممكن، بعيداً عن العفوية وداء الارتجال اللذين يتسم بهما على سبيل المثال أدب يعني الثورة وينشد البطولة.

لست أمام ملحمة رولان ولا أسطورة مقدسة عن البندقية ولكنك أمام أسباب وتعليلات للجرح الفلسطيني في حين والنتوء العربي بالشمول. . ليس هناك خجل في طرح السلبيات ونشر الغسيل الذي تراه الحبال متسخاً إذ إن الاتساق في الصف والتقدم في الخندق والموقع لا بدّ أن يكون صادراً عن معنى وهو عندها وفي هذه الحالة فقط يمكنه النهوض وليست مسألة رفع

المعنويات والتبجح في مقولة التوجيه سوى طنطنات فارغة أثبتت سنن التراجع آونة بعد آونة ومرحلة بعد مرحلة أنها كانت الخنجر الذي شقق خاصرة الوطن وسمح لعوامل التمزيق الأخرى من التسرب بسهولة إلى بقية الجسد.

لا يحتفل غسان كنفاني بطابع زمني معين أو فضاء ميثولوجي أو رمزي محدد أو مكان ممغنط حسب الخريطة العالمية، فبآن ما أنت أمام انتكاسة حزيران تحسّ في الآن نفسه أنك أمام طلقة خرجت من «فضل» في العام ١٩٣٦ وبقدر ما أنت عليه أمام وحل المخيم وشتائياته القاسية أنت أيضاً أمام الصحراء وجرذانها، وبقدر ما أنت أمام مالك العمارة والوجيه الإقطاعي والمختار «الملاحقين لأم سعد» أنت أمام أبو الخيزران الذي «لا يهمه بكل صراحة إلّا النقود» وبقدر ما أنت أمام الفلاح الفلسطيني أبو قيس المرتبط بأرضه أنت أمام مروان الصبي الذي نبهه البؤس على حياة ثانية وجنة عدن يراها في الكويت، وبقدر ما أنت في عكا حيث أخت حامد التي تطعن زكريا الخائن أنت في الموصل.

لم تكن روايات أو مجموعات غسان كنفاني القصصية والمسرحية غائصة على السطح الارتجالي العفوي أو غارقة في الطوباوية الفرانسيسكوية. إن شخصياته مقتلعون من الواقع بكل ما يمور به من سلبيات والسلبيات في الحقيقة طاغية على الإيجابيات وهي مسألة حقيقية إذ ما معنى الثورة والنضال إذا لم تكن بالفعل أداة لتغيير الواقع.

أسعد شخصية أنانية تمثل في أحيانها الكثيرة النذالة والخسة والتسلقية على عكس سعد الذي يصر على الالتحاق بصفوف المناضلين حتى في حين تعرضه للسجن وشكل له هذا الفعل سعادة لم تضيء حياته فحسب بل حياة أمه وتغيير حياة أبيه المقاهي المقامر ليشع أمل عظيم في المخيم بأسره.

إن غسان كنفاني في أعماله لا يصور الطريق سهلاً ولا يصور أن الخطى

ينبغي أن تكون مرسومة ولكننا نلحظ إلحاحاً على مسـألة الصمـود ليس بالمعنى الإذاعاتي الراديواتي ولكن صموداً بالمعنى البعيد الاستكناه. إن رحلة المليون ميل لا بدّ لها من خطوة أولية لتلتقط على شاشة الحاسوب الحياتي ولعـل الملاحـظة والخبرة المعـطاة من خلال الأشكـال والأشبـاه وأسبـاب المعيوشات اليومية وحساسيات المرحلة الدقيقة كفيلة بإنضاج الخبرة وبالتالي إعطاء اسمية حقيقية للتجربة.

وهذا صحيح ولا سيّما إذا عرفنا أن غسان كنفاني كان أكثر وأكبر من مجرد مثقف ثوري إنه ممارس للعمل النضالي ومتدرج في سلاسله وسلالم هرمياته وإذا كانت هذه الأيام تدعونا للأسف على اندثار العمل النضالي وتردي الأوضاع وانتكاسها على عقبيها ورجوعها إلى خانة ليس الأوليات ولكن المحق والطفرة السلبية فإن هذه الكلمات نطلقها باقة ورد على ضريح غسان كنفاني في ذكرى استشهاده الثانية والعشرين. آملين بالطبع أن يكون هذا الإعداد في حياة كنفاني وأعماله على مستوى من التوفيق.

حيدر بيضون

١٧ - ٧ - ١٩٩٤

غسان كنفاني

سيرة حياة وأعمال

تندرج حياة الكاتب الفلسطيني المرموق غسان كنفاني حسب السياق التاريخي بالشكل التالي فهو قد ولد في يوم ٩ نيسان ١٩٣٦ سنة أول ثورة كبرى ضد الاستعمار في عكا المدينة التاريخية المعروفة بحصانتها وتمرس أسوارها والتي تقع في الجزء الشمالي من فلسطين. ينحدر من أسرة مثقفة عريقة في عكا إلاّ أنها لم تكن برجوازية ولكنها تتميز بطابع قروي ريفي فأبوه وعلى سبيل المثال كان يمارس مهنة محام شعبي أي أنه أمضى فترة شبابه الأولى كاملة في فلسطين لا بل وتعداها، لذلك فقد عاش هذا الأب في جو متميز من النضال الأمر الذي يعود في المحصلة على تربية غسان كنفاني النضالية فهو ابن هذا الجو ومن هذا المعين نهل الحماس والروح الوطنية المغامرة التي كان همها الأول والأساسي الوطن وما يتبلج داخله من محن ومآسٍ وما يحاك ضده من مؤامرات.

وككل العائلات الفلسطينية في ذلك الوقت وفي تلك الأمكنة طردت عائلة كنفاني من بيتها وممتلكاتها وصودرت أرضها في عام النكبة حيث كان بمقدور كنفاني وهو في سن من الوعي (١٢ عاماً) أن يتأثر بهذه الكارثة ولو أن تأثره آنياً لن يكون بمستوى التأثر الذي عاناه الآباء والكبار آنذاك.

لقد خرج كنفاني صبياً من فلسطين وهو ما يزال في المرحلة الابتدائية من الدراسة ليتابع خارج فلسطين تحصيله العلمي ولكن تحت اسم غريب وفي جو غريب سرعان ما تأقلم به الكاتب.

بعد مرحلة الترحيل بالقوة أقام غسان كنفاني وأسرته إقامة غير مستقرة في لبنان حتى العام ١٩٥٢ حيث ارتحلت بعدها إلى سوريا وهي فترة قاسية جداً يمثلها غسان كنفاني في قصته أرض البرتقال الحزين ولعلها مرحلة تطيّر منها أكثر من كاتب فلسطيني وشاعر فمحمود درويش الذي يصغر كنفاني بستّ سنوات (١٩٤٢) يقول إنها مرحلة «الجبنة الصفراء» وبالتالي مرحلة النفي عن الذات.

ابتدأ حياته المهنية عام ١٩٥٢ وكان عمره ستة عشر عاماً معلماً في أحد مخيمات اللاجئين في سوريا وهو مخيم اليرموك في دمشق وكان يطالع يومياً المصير الذي آل شعبه إليه ويعي بنفسه أكثر فأكثر ما وقع ويقع. إنها المرحلة الأولى في حياته الفعالة في دمشق حياة المنفى المرّة، حياة التغرب في المخيم والشعور الشديد بالعجز أمام عدو احتل أرضه وبيته بسهولة ودون عناء في بناء بيت أو إقامة مدينة ولعل ذلك ما يزال وبالنسبة لكثير من الفلسطينيين مسألة لا تصدق.

وفي هذه الفترة فترة الشعور بالنفي المعذب الماضي والانعطاف إلى الوراء تحت شعور العذاب في المنفى كان غسان كنفاني ينعطف إلى الخلف إلى سنوات صباه الضائعة على الأدراج وفي الحارات والأزقة حيث الهواء كان فلسطينياً بحتاً. وأهم قصص هذه المرحلة كانت ثلاثاً هي في (سرير رقم ١٢) ١ ـ البومة في غرفة بعيدة، ٢ ـ شيء لا يذهب، ٣ ـ منتصف أيار.

إن صورة القصة الأولى هي صورة البومة التي كان قد رآها البطل عند هزيمة ١٩٤٨ وهي تظهر بشكل غريب و«كان يومض في عيونها ذلك الغضب المشوب بخوف غريب وبدت لي أنها مصرة على وقوفها المتحدي وأنها سوف تبقى رغم الرصاص والموت...»

إنها في الحقيقة تشير إلى طاقة ترميزية ابتدأت لدى غسان كنفاني فمن

خلال هذه البومة الطائر الليلي يريد أن يشير إلى ذكـرى الماضي المعـذب وهكذا فإن الصورة الغنية للبومة في الليل تتلامح وتتجمع لتكون شعور المنفي في هذا الليل المعذب.

القصة الثانية تتلخص بالآتي: صورة الورود التي يريد البطل وضعها على قبر عمر الخيام في طهران فقد كانت حبيبته في حيفا قبل سقوط فلسطين قد أهدت له كتاباً عن عمر الخيام آخر ما تبقى له من ماضٍ سعيد بعد أن مـاتت دفاعـاً عن الوطن وغسـان كنفاني نفسـه يقول: «لمـاذا أصر عـلى الاحتفـاظ بكتاب الخيـام؟ إن أحداً لا يعـرف الحقيقة، تـراني أريد من الكتاب أن يوهم الآخرين بأنني ما زلت مرتبطاً بحيفا؟».

ونلمح هنا اعترافاً من غسان كنفاني بمكانة حيفا فهو مولود في عكا ولكن ذلك يشير إلى مكانة والده الذي كان على عمق وتجربة واطلاع في الحياة والميادين الفلسطينية ويشير أيضاً إلى مكانة غسان كنفاني الذي كان يصطحبه والده معه في الأسفار.

صورة القصة الثالثة تبـدو على غـاية من الـتراجيديـة الحقيقية والتي استطاعت التعبير عن الحزن الفلسطيني وشعور العذاب في المنفى وتتلخص في رسالة إلى ميت فالبطل المنفي يكتب رسالة إلى صديقه الذي مات خلال أحداث ١٩٤٨ حيث تطغى ذكراه على الحاضر والسؤال الذي يجأر في رأسي هو[1]: لماذا أذكرك الآن وأكتب لك؟ أمـا كان الأجـدر بي أن أستمر في صمتي.

وفي هذه المناسبة لا بدّ من التذكير بأن هذه المجموعة تعبر في بواكير غسان كنفاني عن مرحلة لا بدّ منهـا وهي مرحلة العـودة إلى الوراء تحت

---

(١) غسان كنفاني الآثار الكاملة الجزء الثاني موت سرير رقم ١٢ منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٧٣ ص ٧٨.

الإلحاح الغريب لشعور العذاب في المنفى. . . وإذا استعرضنا باقي قصص المجموعة فهي ليست ذات صدى بعيد أكثر من التأكيد على شعور واقع العار عند المنفي وهي إشارة لفهم أول يبعث على التساؤل كيف يمكن محو العار والسير في طريق مهم نحو مستقبل مشرق.

ففي قصة كعك على الرصيف نلاحظ مسبار كنفاني يبدأ جدياً بالتصاعد إنه يحاول اكتشاف الحقيقة التي تختفي وراء شبكة من الأكاذيب والقصة هذه سمة من سيرة الكاتب الذاتية فهو يناقش معلماً يتضح له أن أحد تلاميذه قد كذب عليه يخفي أوضاع عائلته السيئة، مدعياً أنه يعيل أسرته عوضاً عن والده الميت ببيعه كعكاً على الرصيف ولكن الحقيقة أن الوالد أصبح مجنوناً عندما شاهد المصعد وهو يقطع رأس ولده ولم يكن التلميذ سوى ماسح أحذية.

ويكمن المغزى في هذه القصة في الورطة التي سببتها الأكاذيب لتغطية العار هذا العار الناجم عن وضع الطفل البائس معتبراً إياه وضعاً منزوعاً من الكرامة لكنه يعترف لأستاذه عند نهاية القصة أنه لم يمت أبوه «إنه مجنون يدور في الشوارع نصف عار»[1].

سنواته في الكويت

في العام ١٩٥٤ سافر غسان كنفاني إلى الكويت بقصد العمل ولقد عمل هنالك في التدريس وهي المرحلة نفسها التي كان فيها بدر شاكر السياب الشاعر العراقي في الكويت وفي هذه المرحلة كتب غسان كنفاني مجموعته القصصية الثانية والتي لا تتوقف عن شعور المنفي المعذب الذي ينعطف إلى الوراء غير أننا نلمس في الحقيقة تطوراً أكبر في الرؤيا واتساعاً أعمق لمخزون الماضي والنجاح برصده وإثارة الأسئلة حول أوهامه

(١) غسان كنفاني المرجع السابق ص ٩٧.

والاعتراف بواقع الهزيمة وضرورة التخلص من ترك الذكريات وأخطبوط اليأس.

ويعتبر غسان كنفاني في هذه المرحلة نموذجاً رائعاً من ضمن النماذج التي ابتدأت بميلها نحو الحاضر والتي تعتبر العذاب والنفي والمعاناة أقانيم لا بدّ من استيعابها للسفر في المستقبل.

في أرض البرتقال الحزين مجموعة قصص هي: «الأفق وراء البوابة» البوابة التي تفصل بين الكذب والحقيقة وهي حكاية شاب يجتاز بوابة مندليوم آتياً من الأرض المحتلة حيث عاش مع الكذب إلى الجانب الآخر من مدينة القدس ليواجه الحقيقة وهي في حد ذاتها بسيطة تدور حول حيلة الشاب في إخفاء موت أخته عن عمته بينما تحاول عمته بدورها إخفاء موت الأم عنه وكل منهما يحمل هدية للأخت وللأم يفهمان أكاذيبهما المتبادلة.

«ثلاث أوراق من فلسطين». تقع فيها لأول مرة على دافع الماضي الإيجابي حيث سيطرة التفاؤل والروح الممعنة في الحاضر والسلاسة وهذه أول مسلمة من مسلمات النضال. الأوراق هي «ورقة من الطيرة» تحكي عن مقابل منفي قديم في دمشق يبيع الكعك ويسأل الماضي مبدياً الجوانب الإيجابية للنضال.

وفي نفس الوقت إستياءه من رؤساء الدول العربية الرجعية الذين كان في يدهم القياد فيقول: **«الخطأ لم يكن مني أنا كان من فوق»**.

«ورقة من الرملة» وتدور حول فقدان رجل امرأته وابنته بعد أن قتلهما الصهاينة وكان باع أملاكه ليشتري أسلحة ومتفجرات نسف بها نفسه ومن معه من الصهاينة في الوقت الذي كانوا يستجوبونه به.

ومن الملاحظ أن الطابع الذي أخذ يميز قصص كنفاني هو طابع الإثارة والتسجيلية الدقيقة للأحداث.

الورقة الثالثة «ورقة من غزة» تدور حول المنفي الذي يبحث عن

السعادة في أمريكا وقد دعاه صديقه للعودة إلى الوطن «عد لتتعلم من ساق ناديا المبتورة من أعلى الفخذ ما هي الحياة وما قيمة الوجود عد لتتعلم يا صديقي فكلنا ننتظر»[1].

وهكذا تظهر الأوراق الثلاثة من فلسطين ثلاثة جوانب للماضي الشهيد ذو المشاعر الوطنية، المقاتل الذي خاب أمله، والهارب أمام الحقيقة.

ولكن أهم ما في المجموعة هي قصة «أرض البرتقال الحزين» التي تحمل اسم المجموعة فهي من التعقيد بقدر ما كانت عليه «موت سرير رقم ١٢» وذلك يعود بالطبع إلى مسألة مناقشة المنفى ولكننا نلاحظ في أرض البرتقال الحزين ما لا نلاحظه في سابقتها (موت سرير رقم ١٢) حيث نلاحظ نفساً ملحمياً يمكن القول إنه ثمة رواية على الطريق قد ابتدأت بالولادة.

إن هذه القصة على علاقة بالسيرة الذاتية لغسان كنفاني، عائلة تغادر عكا إثر الاحتلال الصهيوني للبنان وعندما يرى رب العائلة البرتقال في طريقه ينفجر باكياً ولم يستطع احتمال خزي المنفي بلا عمل، بلا سلاح وبلا أمل، تمنى الموت وهكذا نجده يحتضر وإلى جانبه برتقالة جافة أنهت مرحلة احتضارها.

المنفي هنا باختصار إنسان فلسطين؛ كل إنسان فلسطيني حارب ولكنه اجتزىء من أرضه ومصدره وممتلكاته، وأفرغ حتى من محتواه الإنساني، فهو منفي بالمنظور المثقف ولكنه وتحت الصخرية الواقعية يئن تحت وطأة كلمة لاجىء إنه باختصار كثمرة انتزعت من غصنها فكيف يمكن لها الحياة والنمو.

- لقد كتب غسان كنفاني معظم هذه القصص بين

---

(١) غسان كنفاني أرض البرتقال الحزين - الجزء الثاني ص ٣٣٨.

سنتي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ في دمشق والكويت أي إنه كـان يعيش المنفى من خلال السفر وفي الوقت نفسه يعمل على تثقيف ذاته.

ـ في الكويت كان يعلم غسان كنفاني الرسم والرياضة وتشهـد هذه السنوات بأهميتها العظيمة في حياتـه إذ كان يمـارس أثناء فـراغه الـرسم والكتابة والقراءة بالإضافة إلى قراءة الأعمال السياسية خـاصة مـاركس، انجلز، لينين وغيرهم إذا علمنا أنه كان ماركسياً لينيناً.

بيروت عاصمة العمق

في سنة ١٩٦٠ غادر غسان كنفاني الكويت عائداً هذه المرة إلى بيروت، عاش حياة غير مستقرة دون جواز سفر ولا إذن عمل ولا مصدر مالي يعتمد عليه رغم عمله في جريدة الحـريـة وكـان يشكو من مرض السكري. وقد عكست إقامته الأولى في بيروت شعور عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي اتسمت به هذه المرحلة في دمشق والكـويت ولكن تبدو أن هنـاك فوارق فغسان كنفاني اليوم وبعد هذه السلسلة من الهزات بات لزاماً عليه النظر إلى الحاضر بدقة ومن منظار عميق. وعلى إيقاع هذه الأحداث وعلى غرار ما حدث له وباختزان واختزال التجارب ومكنونات المـاضي بما هـو سلسلة من الأحداث مترابطة بعضها ببعض كانت روايته الذائعة الصيت (رجال في الشمس) التي كتبها في بيروت عام ١٩٦٢ ويضيء فيها على قساوة التجربة في الكـويت ولا ينسى هنا الإشـارة والترميـز إلى طبقات الشعب الفلسطيني ولا ينسى الإشارة والترميز إلى القضيـة الفلسطينيـة من منظار جديد، إن شعور المنفي المنعطف للوراء ما يزال يلح في أعمال غسان كنفاني ولكن ذلك يأتي في هذه الرواية بدفق جديد.

والحقيقـة أن رواية رجـال في الشمس تعـد أهم أعـمال غسـان كنفـاني التي مثلت نقـطة انعطافـه حسب الخط البياني في أدبـه إنها في الحقيقة روايـة فلسطينية ناجحة تأتي بعد انفتاح الأدب على النظرية الـوجوديـة لسارتـر

وسابقة لهزيمة حزيران يونيو ولو أنها مع محصلة من الروايات كروايات غالب هلسا (روائي فلسطيني) كانت تتنبأ وتشير إلى أن ثمة شيئاً خلف الأفق لقد كانت هذه الأعمال تومي من بعيد ببركان ما سيحصل في الأرض العربية.

وفي هذه الرواية صورتان كل منهما على طرف نقيض من الأخرى ولا تتخلص باختصار من مقلبين الأول الماضي بما يختزن في أطوائه من كرامة وراحة بال وطمأنينة حيث فلسطين الفلسطينية فلسطين العربية فلسطين مرج ابن عامر والثاني الحاضر بما هو لهاث تعب صخرة سيزيفية حتم في العذاب ولا يتضوأ الفلسطيني خلاله إلاّ صحارى قاحلة بحرارتها ورمالها.

المكان في الرواية البصرة العراقية الأبطال أبو الخيزران (خصيّ) صاحب حاووز (ماء) نقال على سيارة يقوم بتهريب الناس فيه من البصرة إلى أول نقطة في الحدود الكويتية. تطور الحدث في الرواية تأخر العربة في نقطة الحدود الأمر الذي يؤدي إلى موت من بداخل الخزان فهم في الحقيقة أمام موتين موت السجن بأيديهم في خزان أو موت السجن الحقيقي والجدران أو موت العوز والفقر في أرضهم.

إن الموت يبدو ملازماً ولعل غسان كنفاني يريد أن يرمز في ذلك إلى مسألة أبعد وأعمق وهي مسألة أن الموت الحتمي لا يأتي إلاّ نتيجة الاستسلام إذ إن إلحاح الواقع في الضربات لا يعني ولا يشير إلاّ إلى ضرورة التصلب والتمسك أكثر فأكثر. وليس الذهاب بالمعاكسة لأن الحياة باختصار هي لعبة مع الموت.

- ١٩٦٤ يكتب غسان كنفاني مسرحيته الباب منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٦٤ وجاء في مقدمة الرواية التي تعتمد على أسطورة عربية قديمة: تعتبر جزءاً مكملاً من المرحلة الانتقالية للقضية ولتصور الكاتب الإيديولوجي آنذاك[١].

---

(١) غسان كنفاني الباب منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٦٤ ص ٢٢.

وتركز المسرحية على شخصين أساسيين: الملك والإله نقيضان متنازعان دوماً الملك عاد الذي يقتله الإله هُبا لخروجه عن طاعته. الملك شداد الذي يقتله أيضاً الإله هبا لأنه بنى مدينة إرم ذات العماد الجنة على الأرض وخرج عن طاعته الملك مرثد الذي يرث عرش أبيه ومشروعه لمواجهة الإله بإعادة بناء المدينة ـ الجنة والخروج عن طاعته. هذا الملك الذي في جلد الشخصيات يسعى دوماً إلى قلب علاقة إله الملك إلى الملك الإله وبتحديد أكثر دقة إله ذاته؛ أن يجعل من نفسه هبا لا يريد أن يطاع ولا يريد أن يطيع محرراً نفسه من قيود هذه العلاقة.

في الحالة الأولى الملك عاد يفشل عندما يختار الموت ليقضي على الموت (الجدب) إنه لا يريد الطاعة ولا الماء بل يريد أن ينازل الإله بسلاحه الأشد: الموت، وكان يعتبر ذلك فرصته الوحيدة للخلاص منه لكن اختياره تحول ضده إذ اختار رماداً ومدداً لا تبقي من عاد أحداً ولم يحقق الحل بالموت.

في الحالة الثانية الملك شداد يفشل أيضاً فهو يريد أن يثبت أنه أقوى من هبا وذلك بأن يبني جنته فاحتاج لدخولها أن يختار الموت إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعاً لكنه هو الآخر لم يحقق الحل بالموت.

أما في الحالة الثالثة (الملك مرثد) لم يبدأ بعد وسيبدأ كأبيه وجده دائماً من البداية... يعطي الإله حياته وقوته وسلطانه ليعطيه الإله فرصة بناء جنته على الأرض دون أن يعرف بأنه يحكم على هذه الجنات بالدمار منذ البدء.

الاختيار بلا معنى في الحالات الثلاث طالما المنتصر دوماً في معركة الموت هو الإله ولا معنى أيضاً للخروج عن الطاعة إذ تتحقق الطاعة المطلقة لإرادة الإله. أي لا فائدة منذ البداية طالما أن قوة الإله من صنع الإنسان يصنعها لتترصده ولتحطمه بمعنى أنه بإرادته يصنع دماره. وطوال شعوره بأنه مهدد

يظل ملاحقاً بدافع الموت الذي غايته الانعتاق. المهم اجتياز البداية. فبعد أن اكتشف المنفي بالموت في قصة (موت سرير رقم ١٢) الحقيقة كان عليه أن يحقق نفسه باسترجاعها من أيدي الأقوى (الإله هنا) أيضاً بالموت «ليس الموت عديم الأهمية» الماضي، بل المتطور أكثر نحو حياة ذات أهمية. «وقد أثبت المشهدان الرابع والخامس من المسرحية أن الحل لم يتحقق بالموت ولكنه يتحقق حتماً بالحياة»[1].

في العام ١٩٦٥ أصدر غسان كنفاني مجموعته القصصية عالم ليس لنا وهي أيضاً تصنف حتماً أدب النفي وأهم ثلاث قصص فيها هي «جدران من الحديد»، «كفر المنجم»، «العروس» مع ملاحظة أن لغة شعرية تتماوج في هذه المجموعة.

قصة «جدران من الحديد» حكاية طائر غريب يضرب بجناحيه قضبان قفصه دون انقطاع وحتى عندما يقدمون له قفصاً أكبر وإذ يوقف ضرباته لحظة فإنه يعلن بداية احتضاره.

«كفر المنجم» تعطينا صورة شعرية تذكرنا بصورة اللؤلؤة في المحارة الأخيرة ونلاحظ إلحاح كنفاني في العزف على وتر اليأس ونلاحظ استرخاءً استسلامياً فهناك عالم مزيف مزين بخطوط وألوان شاحبة وغريبة جل ما فيه البحث عن الثروة والإثراء دون حساب أو طائل. وتلخص القصة الثانية بمغامرة شاب أراد أن يجرب حظه للمرة الأخيرة قبل أن ينتحر فيبحر نحو مدينة من الذهب وسط البحر وهنا يجمع ذهباً كثيراً مطموراً (بالبصاق) للأسف البصاق الأسود رقم نفوره. إنها تشير إلى سوداوية في الوعي وعي المستقبل الذي يبدو مقفلاً ومسدود الطرق إنها إشارات جاءت نكسة ٦٧ يونيو لتترجمها وتتبناها.

---

(١) أفنان القاسم: غسان كنفاني وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقية ١٩٧٥ ص ٥٧ - ٥٨.

سواد سواد يلف رؤى هذه المجموعة ولا عجب من ابيضاض طرحة العروس في القصة الثالثة «العروس» وهي حكاية رجل يبحث في كل مكان عن عروس له هيئة مجنون لكنه مقاتل قديم أضاع بندقيته (صورة الدرس والبندقية) (صورة المرأة والوطن) ولسان حال البندقية يقول: «ابحث معي عن هذا المقاتل حيث أنت فلدي أخبار جديدة عن العروس».

ـ قصة العروس والبندقية وهي ملاحظة جديرة بالانتباه واكبت انطلاقة المقاومة الفلسطينية والتي عززت شيئاً من الأمل في النفوس إذ إن ذلك يعني دفن اليأس وإيقاظ شعلة الحماس في النفوس العربية التواقة إلى العبور وإلى العودة على جسر يبدو أنه لن تشيده إلاّ طلقة الطلقات على رأي محمود درويش جسر العودة على رأي خليل حاوي تلك إذن كانت الرؤى المحبوسة على خوف من إجهاض هذا الجنين البكر الذي طالما طال انتظاره ولكن هذه المخاوف كان لها نصيبها في الواقع حيث ١٩٦٧ يونيو جاءت تعزيزاً لها ولكنها ومن وجهة نظر واقعية ربما تكون الوخزة الإبرة التي نبهت العرب إلى أن الهزيمة والفشل إنما يأتيان من الخوف؛ الخوف راسم الهزيمة.

ـ في العام ١٩٦٥ أصبح غسان كنفاني عضواً في حركة القوميين العرب الناصرية آنذاك مع ملاحظة أنه شغل منصب رئيس تحرير جريدة المحرر عام ١٩٦٣ وهي ذات اتجاه ناصري وفي هذه الفترة نلاحظ تلامح خط إيديولوجي واضح ماركسي ـ لينيني ـ قومي عربي (إن فشل الماركسية كنظرية فقط بسبب الصراع بين الأممية والقومية)[١].

إنه عربي فلسطيني إنساني متحرر وعليه التوقف عن الانعطاف إلى الخلف بل الانعطاف إلى الأمام.

في العام ١٩٦٦ نفسه أنتج غسان كنفاني روايته ما تبقى لكم وهي تأتي في مرحلة استقرار اجتماعي وإيديولوجي وتنم عن شعور بالوعي وضرورة

(١) أفنان القاسم المرجع السابق ص ٦٠.

تجاوز الحاضر البائس إلى مستقبل زاهر لن يتم إلاّ إذا تحرك الفلسطيني بنفسه ودون اعتماده على أحد لمواجهة العدو السياسي والاجتماعي.

إن إدراك غسان كنفاني في هذه الفترة التي كان فيها ناصرياً أن مصر أو أي بلد عربي آخر لن يتحرك لتحرير فلسطين ما لم يتحرك الفلسطيني نفسه وبإرادته الحرة على طريق التحرير ذاته فكانت الموضوعة الرئيسية الثانية التي شملت إنتاج هذه الفترة هي: شعور المنفي المعذب الذي ينعطف إلى الأمام.

رواية ما تبقى لكم الصادرة سنة ١٩٦٦ أي قبل الهزيمة بعام واحد ومواكبة مرحلة فشل أنظمة البورجوازية الصغيرة، تعطي لكنفاني سمة جديدة وهي اكتمال عناصر الرواية ومضموناً شاملاً للتحول السياسي في هذه الفترة والنفاذ إلى استقرار اجتماعي وإيديولوجي يكون قاعدة انتقال من ثورة وطنية إلى ثورة اجتماعية.

ملخص الرواية: حامد يقطع الصحراء في طلب أمه (فلسطين) وهو في الطريق يلتقي بأحد الجنود الصهاينة يخلصه من سلاحه ويتصدى له وجهاً لوجه. في الوقت الذي مريم أخت حامد زكريا الخائن الذي تزوجته بعد أن اعتدى عليها الدوافع كلها إيجابية كذلك الصورة الفنية وتشابه هاتين الصورتين الموجودتين في رواية رجال في الشمس مع الاختلاف في الرؤيا الآن الصورتان ليستا متناقضتين بل تسعيان نحو بعضهما البعض الأرض الخضراء التي تمثل فلسطين هي الأم التي يذهب إليها حامد طوعاً وبإرادته بعد أن جعله الشعور بشروط الحياة التعسة في المخيم واعياً لانقاذها أو بالأحرى لتحريرها مواجهاً أهوال الصحراء هذه الصحراء التي تتعاطف معه «وفجأة جاءت الصحراء رآها الآن لأول مرة مخلوقاً» يتنفس على امتداد البصر غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد وتصبح طوع يديه ويصبح جزءاً من جسدها فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها

وهذا يستحيل إلاّ مع أرضه ذاتها وبما أنه ذاهب من أجل مهمة فيها خلاص حقيقي من الواقع المعذب الذي يعيشه تساعده الصحراء على العبور تعطيه الحياة وليس الموت مثلما حصل مع رجال في الشمس وتصبح مثل أرضه لها طبيعة تربتها اللينة وحرارتها اللطيفة.

إن هذه الرواية في الحقيقة تعكس تطوراً رؤيوياً جديداً إن غسان كنفاني يتمسك بالموت يدافع عن الموت إن ذلك يعني تأقلم الفلسطيني مع الحرارة لأن هذا التأقلم بالضرورة هو الجسر نحو حياة جديدة نحو مستقبل جميل، ليس الرثاء والثورة السلبية والتمرد وعدة أدوات الشتام هي التي تؤدي بالفلسطيني إلى أخذ حقه بل على النقيض من ذلك إن هذه الصورة هي صورة طريق الكفاح المسلح الذي يجب أن يكون مردوفاً بطاقة جميلة لحب الحياة حب الناس في الأجناس والأعراف حب الحياة الاستجابة العملانية لكل ما هو محيط الانعطاف الدائم باتجاه الأمام وقد ظهر ذلك بشكل متطور كدافع لما تميزت به شخصية مريم: تجاوز الحرمان والذاتية الذي يتبع الشعور بالبؤس والخلاص منه بالممارسة لا بالقدرية.

وقد حققت مريم ذلك لحظة أن قتلت زكريا إننا نلمح في ذلك عنصراً جديداً عنصراً عصرياً مهماً وهو دخول المرأة طريق الكفاح المسلح لتكون قضية فلسطين قضية كل فلسطيني وقضية كل إنسان وتضيء الرواية على مسألة العدو الثاني الذي يتمثل بالخيانة وممثلها زكريا زوج مريم في الوقت الذي يقف أخوها في منتصف الصحراء منتصف الطريق إلى فلسطين. إن الخلاص من العدو الداخلي يعني إنجاز نصف طريق التحرير وجهاً لوجه مع العدو بانتظار الحركة التالية هذا يفسر أولى خطوات الثورة.

إن هذه الرواية ما تبقى لكم تتجه كحماس من غسان كنفاني لمواكبة انطلاقة المقاومة الفلسطينية هذه المقاومة التي استرعت الانتباه في مقتبل انطلاقتها ونالت حظاً وافراً من الأقلام والكتابة على اتساع مدى الشارع

العربي لدرجة أن الأدب العربي أصبح بالكامل أدباً فلسطينياً مع الملاحظة والتركيز على مدلول اللفظة.

في العام ١٩٦٧ وفي مطلعه كتب غسان كنفاني مسرحيته «القبعة والنبي» ولا يدرى من حيث العنوان أكانت هذه هي الطاقية الخفية التي أطلت على منتصف العام وبالتحديد على النكسة الكبرى التي تجلت بعدوان صهيوني شامل على الأراضي العربية واقتطاع أجزاء كبيرة منها. وهي في الحقيقة تمثل حركة فاصلة بين كتابات غسان كنفاني السابقة وكتاباته اللاحقة في عملية بحثه عن تحديد إيديولوجي. وعدا عما تشير إليه المسرحية من دلالات سياسية عميقة فهي تطرح على بساط البحث وعلى وجه الخصوص مسألة الإيديولوجي كأداة عمل ونضال أو العكس كأداة قمع وخداع وهذا ما ترمز إليه القبعة.

إن هذه المسرحية تروي حكاية رجل ألقي القبض عليه واقتيد للمحاكمة وهو يظن أنه ذاهب في نزهة تعارف فإذا به يواجه تهمة القتل قتل شيء يشبه القبعة تتبين من خلال المحاكمة قيمة الشيء للمتهم ويصبح الأول سبباً يفتح للثاني مصاريع عالم يولد لأول مرة مليء بالدهشة، يكتشفه حبة حبة مثلما يكتشف الطفل أصابعه اصبعاً اصبعاً.

ولعل في اكتشاف العالم الجديد دافع البحث عن تنظيم هذا العالم ولا طريقة لذلك إلاّ في البحث عن تصور إيديولوجي واضح للعمل.

- صرت نبياً تبحث عن قبعة.

- بالضبط.

ولعل النبي هنا «القاتل الذي سيبشر بإيديولوجيا جديدة»[1] لكن للشيء ذاته قيمة تجارية وإنسانية في وقت واحد يتبارى القضاة في الدفاع عنها

---

(١) أفنان القاسم المرجع السابق ص ٦٣.

بحجة دفاعهم عنه وتتنافس الشركات والوزارات وشتى المؤسسات التجارية حتى العلماء مقابل مبالغ طائلة لاقتنائه. إذن هو مصدر إغناء لطرفين متناقضين ولكي يظفر به في النهاية عليه أن ينزع عن الشيء «تشيُّؤه» بمعنى أن يواجه كل من هم خارج القفص أي كل المتهمين بالنسبة له.

«إنني أوظف نفسي عندك كالعبد وأبني لك عالماً كاملاً من أشياء مثلك ومقابل هذا أنتظر أنا حتى يتكون عالمك وبه أغزو عالمي الضال هذا أخلق رجالاً مثلي عبر أشيائك.

عن هذا الطريق العملي يمكن الوصول بالتشيؤ حتى قمته لتأنيس العالم بخلق الرجال فيتحقق واقع التبشير بالإيديولوجيا الجديدة ولا بدّ إذن من تعجيل عجلة التاريخ من أجل عالم أفضل»[1].

ويلح غسان كنفاني في هذه الرواية على ضرورة استبدال صورة القبعة الأمريكية الصهيونية الرجعية بما هي في الرمز وهذه هي المهمة المقصورة على «النبي» على مستوى فهم عالٍ من التطور الاجتماعي الفلسطيني وإذ اكتشف صورة الفدائي وعالم البندقية الرائع سنة ١٩٦٥ يكتشف الآن عالم الفكر الثوري الذي سيدفعه إلى الأمام.

في العام ١٩٦٨ يكتب غسان كنفاني مسرحيته «عن الرجال والبنادق» وهي تأتي بعد النكسة القوية ولعلها تمثل مراجعة لكل ما قيل وكل ما كتب وكل ما سطر قولاً وفعلاً. إنها تحاول العودة إلى ما قبل ١٩٤٨ وسبر الأغوار وإنشاء الماضي إنشاءً جديداً. تقع في أربعة فصول متسلسلة تحكي الماضي البطولي بكل إيجابياته وهي إذ تتعرض لسلبيات هذا الماضي إنما تحاول الإضاءة من جديده ومحاولة استدراك الأسباب ومراجعة النتائج واستخلاص العبر لحاضر بدأ التنظيم الثوري فيه يأخذ مداه وفي هذه المسرحية نلاحظ ولأول مرة صورة البندقية الفلسطينية علنية قوية وجميلة في قبضة المقاتل.

(١) أفنان القاسم المرجع السابق ص ٦٣.

إنها ترتبط به ويرتبط بها ارتباطاً عضوياً وثيقاً إذ لا معنى لأحدهما دون الآخر. ولعل هذه المسألة قد فرضتها نكسة حزيران حيث إن الشعور القومي قد نهض بالكامل ولم يعد الشارع العربي معنياً باليأس بقدر ما عليه تمثل حياة الشعوب والاعتراف بأن الأمم تمر في مراحل قوة ومراحل ضعف والشعب القوي ذلك الشعب الذي ينضج من الضعف قوة وهذا معنى العنوان «الرجال والبنادق» إذ نلاحظ الذوبان بين صورة البنادق وصورة الرجال الذي يحملون البنادق دفاعاً عن فلسطين وهناك ذوبان أيضاً بين الماضي البطولي والحاضر البطولي بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية فالقصة قصة الكفاح المسلح لهذا أمكن لغسان كنفاني تعصير أحداث ووقائع الماضي بإعطائها طابع أحداث ووقائع الحاضر. حقاً إنها تمثل مرحلة ماضية من النضال لكنها في ذات الوقت حافز لنضال المرحلة الحاضرة. من هنا يمكن استنتاج دافع استرداد الثقة الذي أعطته موضوعة المنفي الذي ينعطف إلى الأمام كذلك واقع الاستمرارية بعد اجتياز المرحلة الانتقالية لغاية التحرير «إذ لم يعد المنفى تلك الصحراء ذات الأهوال والصعاب وإنما الذي يمكن إجتيازه مع الاستمرار في العبور طالما في القبضة بندقية وللثورة هدف واضح يرمي المقاتل إلى الحقيقة»[1].

وما نجده في القسم الثاني من الكتاب المؤلف من أربع قصص قصيرة يعيد فيها الكاتب تطور الكفاح الاجتماعي والسياسي بمراحله التي سبق أن تعرضنا لها: المخيم حيث الضياع والبؤس، الشعور بالوعي، مواجهة الإحتلال الصهيوني، الإيمان بالبندقية كناية عن الكفاح المسلح. وتتحدد معالم هذا التطور بصورة أدق وأشمل في إنتاجات الكاتب اللاحقة.

ومع انتهاء هذه المرحلة سنلاحظ أدباً جديداً غسان كنفاني متطوراً غسان كنفاني الكاتب والمناضل غسان كنفاني ارتباط البندقية والقلم

---

(١) أفنان القاسم المرجع السابق ص ٦٥.

واستقرار إيديولوجي إذ أصبح ماركسياً لينياً وقائداً من قادة الثورة الفلسطينية الناطق الرسمي باسم الجبهة الشعبية إلى جانب مهمات رئيس تحرير مجلة الهدف اللسان المركزي للجبهة.

مرحلة ما بعد النكسة

مما لا بدّ من الإشارة له أن التطور السياسي والإيديولوجي لغسان كنفاني يبدو غير منقطع عن التطور الذي بدا دراماتيكياً للقضية الفلسطينية على المستويين التاريخي والاجتماعي وعلى هذا الأساس أيضاً نقيس تطور الموضوعات الرئيسية في أعماله الأدبية. وفي هذه المرحلة بالذات نجد تحديداً وتحدداً مهماً للمعطيات الثورية في أدب غسان كنفاني كتعبير حي وموضوعي للواقع التاريخي المعاصر. ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ثلاثة أقسام هي بالطبع ترتقي صعوداً وتنحى بعداً اجتماعياً وسياسياً عميقاً في المفهوم والمستوى.

في المستوى الأول تأتي روايتاه الشهيرتان «عائد إلى حيفا» التي كتبها عام ١٩٦٩ و«الأعمى والأطرش» التي كتبها عام ١٩٧٢ وإذا كان صدورهما في تاريخ بعيد نسبياً فذلك كان يسبب مقتضى الظروف الخاصة والمسؤوليات التي شغلت الكاتب آنئذٍ.

في الرواية الأولى نلاحظ صدى النكسة واضحاً ولكننا عبر المعالجة نلمس دفقاً جديداً لا ينحي باللائمة أو تحميل المسؤولية على أحد من الناس أو الحكام ولكننا نلمس دفقاً وروحاً نضالياً يسمو باتجاه تجاوز الأحداث وإعادة البناء شيئاً فشيئاً لتلافي الخلل الذي رأب صدع النفوس العربية التي لم تكن تتوقع حجم هذه الكارثة.

في الرواية الأولى يذهب البطل بعد هزيمة ١٩٦٧ بصحبة زوجته إلى حيفا بحثاً عن ولده الذي تركه رغماً عنه صغيراً في المهد وكان هاجر سنة ١٩٤٨ وعندما يصل بيته يجد فيه عجوزاً إسرائيلية أشرفت على تربية

الطفل فنشأ وترعرع في كنفها ولم يقبل دونها أماً ولا دون زوجها أباً والأكثر من ذلك أنه صار جندياً في الجيش الإسرائيلي.

من فحوى هذه الرواية نلمس تركيز غسان كنفاني على عنصر العلاقات الاجتماعية وخطر التأقلم والتطبع فالحرب هنا ليست بأدوات عسكرية إنها بأدوات اجتماعية أزياء لغة معاملات مجالسات مداخلات وهكذا.

الصورة التي تتلامح لنا من حيث المكان مدينة حيفا المفتوحة للمهزومين وليس للمنتصرين وفي هذه الإشارة ضرب عميق على الجرح والألم، البطل في طريقه إليها لم يكن يتحدث لزوجته إلا عن بيته وابنه والبحر كان يتحدث عن الماضي الذي فتحت الهزيمة أبوابه على المصراعين إذاً لمس أحد أسباب الهزيمة وهو رومانسية الذكرى والألم والشحوب المجاني دون القيام ببعض الخطى العملانية حيث تبدو الفوارق شاسعة بين ما يخطط إليه الإسرائيلي والعفوية التي يتصرف بواسطتها العربي، والذي يجد نفسه مجبراً رغم إرادته أو بإرادته على الدخول فيه، لكن العودة إلى الماضي بشكل حقيقي وليس عن طريق الحلم تنكشف دونه الحقيقة فكيف الماضي عن الحياة.

ونجد ذلك عندما يقول الكاتب: «كنت أتساءل فقط أفتش عن فلسطين الحقيقية التي هي أكثر من ذاكرة أكثر من ريشة طاووس أكثر من ولد... !!»[1].

والأشد في هذه الرواية تنبيه غسان كنفاني على ضرورة تناسي الماضي وتجاهله ليس باتجاه السلوك السلبي ولكن باتجاه نقض الهدم فهو إذ يرى بعينيه خسارة ابنه الأكبر الجندي في الجيش الإسرائيلي والمتنصل تماماً من كل

(١) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا الجزء الأول ـ منشورات دار الطليعة. بيروت ١٩٧٢ ص ٤١١.

ارتباط له بالدم العربي يتمنى أن يكون ولده الثاني قد انخرط في حركة المقاومة وأصبح فدائياً.

إذاً الرواية لا تلح على عنصر الندم (بما هو قلق من الماضي) ولكنها تحث على السيرورة (بما هي انطلاقة حية بدوافع حياة نحو المستقبل).

إذاً ومن ناحية ثانية فإن واقع الانخراط في حركة المقاومة الفدائية «هو تأكيد على عدم تكرار خطأ ١٩٤٨ وأن الفرق بين هزيمة ١٩٤٨ وهزيمة ١٩٦٧ أن الماضي ينتهي بلا رجعة فلا رحيل جديد ولا شتات آخر بل تنظيم واستعداد»[١]. وباختصار تصبح معايشة الماضي غير مقصودة أو محصورة بالرومانسية الباكية الشجية ولكنها تبدو بغية كعامل ثوري ناهض.

إن نتائج النكبة لم تقتصر على مسألة تهجير الفلسطيني وانتزاعه من أرضه وكفى بل إن ذلك انسحب على الحياة خارج الوطن، فهناك المخيم وليل الاغتراب والإحساس بعقدة النقص والبؤس الدائم ولعلها من العوامل المثبطة لا شك وهذا ما نلاحظه في رواية (الأعمى والأطرش ١٩٧٢) حيث يصر الكاتب على تجاوز بؤس المخيم واغترابه المتمثل بالعمى والطرش ويمتد زمن الرواية بين النكبتين ومصير غسان كنفاني على لحده واعتباره في عداد الماضي الميت.

ابنا المخيم اللذان كانا يطمعان في الشفاء على يد أحد الأولياء الدجالين. فيكتشفان ذلك عند لحظة الشعور بالوعي وأن كل ما هو ميتافيزيقي وغيبي لا صلة له مع الواقع والخيار الوحيد هو الثورة.

إذاً يبدو أن موضوعات المعالجة أصبحت على مستوى عميق من الراحة في البدء لا بدّ من الإشارة إلى الاستقرار النفسي إن الأديب يطرح

---

(١) أفنان القاسم غسان كنفاني منشورات وزارة الثقافة والفنون ـ الجمهورية العراقية ص ٦٦.

موضوعات على المستوى العربي وقضية الدجل والتنجيم والشعوذة والاستغراق في هذه المهاترات التي تدعي سماويتها وتدعي مرجعيتها مزعجة جداً وهي أول وأهم أسباب التخلف العربي على نطاق واسع.

إن المعالجة المباشرة على مثال أفلام هوليوود ومسدس البطل الذي لا ينتهي وتصفيق الجمهور تبدو في منتهى السخافة والكاتب الفلسطيني كنفاني ينتبه لذلك وعليه بات يلبس أعماله صبغة متجددة ذات طابع عمومي شمولي إنساني عربي متداخل ومتلامس ومتقاطع مع القضية الفلسطينية.

إن الثورة من وجهة نظر كنفاني لا بدّ أن تنطلق أولاً من تطهير البؤر الاجتماعية المتعفنة، فكيف يمكن الثورة بالجماهير التي يعلكها دولاب نار على رأي خليل حاوي، والتي تحفل كثيراً بالدجل على رأي كنفاني وتؤخذ بأدوات التطريب إنه العمى والطرش الداءان الفتاكان اللذان لا يزيدان الشارع العربي إلاّ نكوصاً وارتداداً إلى الخلف ولا يشكلان للشارع الإسرائيلي إلاّ مزيداً من التقدم والزحف نظراً لاتساع الهوة بينهما إذا لا بدّ من وسائل تعبوية تثقيفية أداتها الأولى التنبيه إلى هذه المعضلة وليس مجرد الاكتفاء بالإشارة التي لن تكون إلاّ على شاكلة قل كلمتك وامشِ. إن الكاتب الثوري المناضل ذلك الذي يجد نفسه لزاماً مرتبطاً بكل بعد من أبعاد قضيته ومهما كانت على أي مستوى جاءت.

ومما يلاحظ في هذه الرواية:

أولاً : تحددت الثورة الاجتماعية بإدراك ثوري للشروط الاجتماعية الفردية لحالة البؤس نحو إدراك طبقي وارادة جماهيرية مقالة «نستطيع مثلاً أن نذهب فنحطم قبر الولي... نستطيع أن نذهب فنضرب مصطفى (مدير الاعاشة) ونرغمه على الزواج من زينة (التي اعتدى عليها) نستطيع أن نلقي خطاباً في جموع اللاجئين نستطيع أن نقفل ذلك وأكثر نستطيع أن

نعود إلى الطيرة (في فلسطين المحتلة) ألا نستطيع»[1].

ثانياً: تحددت الثورة السياسية بالمقاومة كتنظيم وكمفهوم ثوريين والمعقودة باستراتيجية حرب التحرير الشعبية الطويلة النفس «تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا فذالك شيء تحتاج تسويته إلى حرب. . . أرجو أن يكون خالد قد ذهب ليشارك في العمل الفدائي»[2].

ثالثاً: تحددت الثورة الثقافية بوضع حد للمعايير الميتافيزيقية والغيبية وأن الحقيقة هي الممارسة: «ورأيت بعين الحقيقة ما رأيته ليلة أمس مائة مرة بعين الحلم إنهم يجمعون إرادتهم في أكنافهم وراء هذا الباب يكورون قبضاتهم فتصبح مثل الصخور في صفد ويستعدون».

وإذا كانت دراسة حياة غسان كنفاني قد أوجزت من خلال أعماله فذلك بسبب صعوبة الفصل بين خطوته وخطه بين قلمه وألمه إن كل عنوان وفاتحة سطر إنما تمثل بعين الحقيقة هذا المناضل الذي رهن نفسه وقلمه لقضيته الأم فلسطين، وعاش آلام الأمة العربية ولكن عينيه لم تحتفلا برؤية استرداد بعض من الكرامة العربية في حرب تشرين التحريرية ١٩٧٣ ليطبق الموت الستار على حياة بطل من أبطال الثورة كانت أصابع العدو تشير على الدوام إليه نظراً لتأثيره عليه وذلك يوم الثامن من تموز ١٩٧٢ في انفجار سيارة ملغومة.

---

(١) غسان كنفاني: الأعمى والأطرش الجزء الأول منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٧٢ - ص ٥٤٤.

(٢) عائد إلى حيفا ص ٤١٣ - ٤١٤.

أعمال غسان كنفاني

من المنفى إلى استشهاده

في القسم الأول من هذه الدراسة المعدة لاحظنا أعمال غسان كنفاني تتوازى ومراحل حياته وتترافق مع تطور وعيه ببطء وتساوق الأمر الذي كون البنية الفنية والأدبية للكاتب.

وفي هذا القسم سنحاول تحليل البناء الأدبي والتمثيل الجمالي للمسألة الفلسطينية مثلما استنتجناها عبر الهزيمة، على أطوار منها استسلام المنفي وعاليها انطلاقة المقاومة.

وإذا اعتبرنا أن ثمة مراحل عديدة عاشها غسان كنفاني فالحق نقول إن حياته الأدبية ترتسم للعيان من خلال أربع مراحل هي:

١ ـ عدم الاستقرار (مرحلة دمشق الكويت).

٢ ـ الاستقرار (مرحلة بيروت).

٣ ـ انطلاقة المقاومة.

٤ ـ التحديد الإيديولوجي (مجلة الهدف).

المرحلة الأولى:

لقد جمع غسان كنفاني قصص هذه المرحلة في مجموعتين الأولى موت سرير رقم ١٢ وتحتوي ١٧ قصة ١٥ صفحة للواحدة تقريباً يسيطر عليها التشاؤم العام. وفيها ينجلي للعيان شعور المنفي المعذب الذي ينعطف للوراء عبر صور فنية أكثرها إثارة صورة اللؤلؤة في المحارة الأخيرة، لؤلؤة في

متناول يد الإنسان لكنها تفلت منه دون أن يفلت من الموت.

ويذهب هذا التشاؤم العام معاً والاستسلام المشل ويوضح ذلك صورة البومة المعلقة على جدار حجرة عتيق في المنفى والتي تشكل سداً حاجزاً عند الإنسان دون انفتاح ممكن نحو المستقبل.

أما المجموعة الثانية فهي أرض البرتقال الحزين التي تعتبر بداية الانتقال من حالة البطل المستسلم إلى البطل المتمرد.

تحليل بسيط لمجموعة أرض البرتقال الحزين

يوجد في هذا العمل الأدبي اقتصاد في الشخصيات وعليه يمكن تمييز نموذج البطلين المذكورين سابقاً وببساطة.

وأول ما نلاحظه أن الشخصية الرئيسية لنصف القصص هي البطل المتمرد ولاثنتين منها (البطل المستسلم) وللثلاث الباقية أشكال مزدوجة.

تتضمن قصة (ورقة من عزة) نوعي البطلين اللذين هما صديقان في الواقع: أحدهما يقيم في كاليفورنيا والآخر في غزة. أما قصة (الأنف وراء البوابة) فهي تقدم البطل المستسلم الذي عاش طويلاً في الكذب والذي يدرك ذلك فجأة دون أن يسعى بالرغم من ذلك إلى التمرد. إذن تقع هذه القصة في منتصف طريق التمرد المفتوح ضد اللامبالاة في قصة (قتيل من الموصل) حيث يهزأ البطل المستسلم من المناضلين أولاً ثم لا يلبث أن يتبدل تدريجياً وينتقل إلى العمل بذهابه إلى العراق ليشارك في النضال ضد الثورة المضادة التي أعقبت ثورة تموز.

وهذه مميزات نموذج البطلين السابقي الذكر.

يسافر البطل المستسلم في قصة ورقة من غزة إلى الكويت ولديه قناعة راسخة للحصول على ثروة «سنصير أغنياء» في بداية إقامته يرسل مبالغ صغيرة إلى عائلته ولكنه سرعان ما يقطع ذلك ليكون باستطاعته أن يدفع

تكاليف رحلته إلى كاليفورنيا وهذا دليل على أن البطل يهرب من صعوبات الحياة والواجبات العائلية بحثاً عن السعادة في مكان آخر بعيداً دوماً.

«سأمضي إلى كاليفورنيا أعيش لذاتي التي تعذبت طويلاً إني أكره غزة ومن في غزة كل شيء في البلد المقطوع يذكرني بلوحات فاشلة رسمها بالدهان الرمادي إنسان مريض...»

وفي قصة أرض البرتقال الحزين سمة أخرى لهذا البطل المستسلم فبعد أن استقبل الأب بحماس الجيوش العربية في فلسطين يجد نفسه مرغماً على الاعتراف بالهزيمة «لقد خدعتنا البلاغات. ثم خدعتنا الحقيقة بكل مرارتها»[1] لقد فرض على الأب وعائلته الهرب وترك كل ما لديهم صوب مستقبل مجهول يفضل عليه الموت.

«أريد أن أقتلهم (الأطفال) وأريد أن أقتل نفسي أريد أن أنتهي.. إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعد تجدي في حله إلاّ رصاصة في رأس كل واحد منا» وبسبب الانحطاط إلى مثل هذه الحالة من العجز النفسي يسقط الأب مريضاً بخطورة وإلى جانبه برتقالة جافة رمزاً للأرض الضائعة التي كانت تستمد الفاكهة منها الحياة.

ولكي نحدد نموذج البطل المتمرد لنأخذ من جديد ورقة من غزة يغادر صديق البطل المستسلم الكويت إلى غزة ليدعم عائلته في نضالها ضد العدو ولحظة أن يرى ساق ابنة أخته التي فقدتها إثر انفجار عام ١٩٥٦ يدركه شعور بالوعي ويكتشف عند ذلك أن غزة «جديدة كل الجدة أبداً لم نرها هكذا أنا وأنت كنت أتخيل أن الشارع الرئيسي وأنا أسير فيه عائداً إلى داري لم يكن إلاّ بداية صغيرة لشارع طويل يصل إلى صفد».

---

(١) يعتمد التحليل على أرض البرتقال الحزين في الجزء الثاني ص ٢٧٧ ـ ٢٠٤، ص ٣٤٢ ـ ٣٤٤.

يتأكد للبطل هنا دوره الحقيقي يجب أن يكون مكانه بين أهله وليس في كاليفورنيا ونتيجة لذلك يقوم بمبادرة إيجابية وذلك بالكتابة إلى صديقه (القصة هي هذه الرسالة) ليذكره بواجبه وليترك سعادته الأنانية وبهذه الكلمات ينهي رسالته «لا يا صديقي لن آتي لسكرامنتو. . . لن آتي إليك بل عد أنت لنا عد لتتعلم من ساق ناديا المبتورة من أعلى الفخذ ما هي الحياة وما قيمة الوجود عد يا صديقي فكلنا ننتظرك».

وتتمثل السمة الثانية للبطل المتمرد في قصة «أبعد من الحدود» حيث يلقى القبض على شاب لأنه أفرغ وعاء الحليب على رأس أحد موظفي الأونروا محاولين إرغامه على الاعتراف بجنونه لكنه يحتج «تيقنت أكثر من أية لحظة مضت بأنها كانت لحظة العقل الوحيد في حياتي كلها».

ينتج فعل التمرد خلال لحظة من اللاوعي ومع هذا فهو نفس الفعل الذي يصفه البطل بالعقلاني والذي يعبر عن تمرده ضد حياة المخيم البائسة: «. . . أنا إذن صغير. . . لست صوتاً انتخابياً وأنا لست مواطناً بأي شكل من الأشكال وأنا ممنوع ما حق الاجتماع ومن حق الصراخ».

يهرب البطل من مكان التحقيق كي يظهر بشكل مفاجىء في بيت رجل هام وهنا يقص حياته ويتحدى السلطة مستمداً من كرامته المجروحة إذ ينعتونه بالخنزير وغيرها من الصفات «أنتم الآن أمام حالة فإذا خطر لكم أن تسموها لصوصية فإنهم لصوص. خيانة كلهم إذن خونة».

ولنرى كيف ينهي كلمات التحدي أمام «الرجل الهام» و«الصراخ يا سيدي عدوي» فإذا الجميع يصرخ دفعة واحدة: «أية حياة هذه الموت أفضل منها. ولأن الناس عادة لا يحبون الموت كثيراً، فلا بدّ أن يفكروا بأمر آخر. . .».

وبلا شك فإن دلالة الفقرة الأخيرة هذه عبارة عن أول وتد للفعل الثوري. لقد أثبت الاستسلام إنه بالإمكان إزالة المشاكل على المستوى

الفردي دون الوصول إلى حل المسألة العصبية للمنفى. أما التمرّد فقد أثبت أكثر فأكثر ان العلاقات القائمة يجب أن تتغير، وبالتالي فإن من الضروري البحث عما هو أبعد من ذلك أي بمعنى آخر خلق روح ثورية.

وختاماً لهذا القسم تجدر الإشارة اننا نعالج حتى الآن البطل المتمرد الذي يمثل المرحلة الأولى للمقاومة أما فيما يخص «البطل الثوري» فسيظهر في وقت لاحق.

بنية الشخصيات

لا يوجد عند غسان كنفاني راوٍ «أدبي» بالمعنى الكلاسيكي يتوجه إلى القارىء العزيز أو يعلق على الأحداث والشخصيات كما سنرى فيما بعد، فليس هناك على التقريب سرد بالمعنى الشامل للكلمة أي فيما يخص اللغة ووصف الأمكنة والأحداث وعليه فهناك غياب للراوي الكلي الوجود الكلي العلم الذي يسيطر على الحبكة كلها مثلما هو عند عدد من الروائيين العرب والعالميين.

فقد جرت العادة في الرواية الكلاسيكية أن يتدخل الراوي تدخلاً مباشراً.

إن الراوي عند غسان كنفاني ليس ذلك الراوي الذي يحكي كل ما يعتقده ضرورياً لمعرفة كل أسرار وتطورات شخصياته. ولا ذلك الراوي لرواية القرن التاسع عشر البورجوازية أي بما معناه «رواية المرحلة التاريخية».

الراوي عند غسان كنفاني على العكس من ذلك يمحي أمام ما يروي إنه لا يعرف «من فوق» تاريخ الشعب الفلسطيني ليقصه على القارىء ولكنه يستعمل على العكس تماماً منظوره من «تحت» ذلك الذي لا يفهم جيداً ذلك الذي لا يرى كل العلاقات القائمة بين الأحداث العادية المختلفة. إن الوقائع التاريخية البارزة تصبح مجرد حوادث بدلاً من تصنيف

تصويري شامل فقصص أرض البرتقال الحزين عبارة عن مقاطع تاريخية.

يجد هذا التمقطع بعده الفني على مستوى منظور الراوي بفضل وسيلتين مختلفتين.

١ - يبقى الراوي غير مرئي دون أن يبدي تعليقاً ويعمل على أن يكون السرد المباشر دوراً ثانوياً.

٢ - يشارك الراوي مباشرة في الحكاية ويتبنى المنظور الضيق للشخصية وترمي هاتان الوسيلتان الفنيتان إلى هدف واحد: يجب أن تنتج مشكلة البطل المستسلم والبطل المتمرد مباشرة من أفعال وأقوال الشخصيات لا من شروحات الراوي. وقد تحاشى كنفاني كل أثر بحثي نجده عند توماس مان على الخصوص أو بروست لشرح فعل أو لوصف كاتدرائية أو لوحة، لهذا ليس كنفاني روائياً. إنه وبصفة جوهرية «معلم الشكل المختصر» فأصغر قصة في مجموعته «أرض البرتقال الحزين» خمس صفحات وأكبرها أربع عشرة صفحة أما الباقية فتتراوح بين سبع صفحات وتسع.

لماذا امحاء الراوي هذا؟

يعبر الشكل الأدبي هنا عن نقطة أساسية لمضمون أعمال هذه المرحلة إنه زمن البحث والتساؤل.

الشعب الفلسطيني يبحث عن جواب وغسان كنفاني يتردد بين موقف المراقب والمشارك. من هنا تأتي رغبة الكاتب بأن «يجعل شعبه يتكلم» ليفهم هو نفسه سبب الهزيمة ويؤكد المثال التالي الوسيلة الفنية الأولى التي تقلل من أهمية السرد المباشر وتحيله إلى دور ثانوي: إذ تحتوي القصة الأخيرة «لا شيء» على مقاطع سردية غير ذات أهمية عدا عن مقدمة ليست من الراوي، بل هي عبارة عن حدث صحفي مكتوب: «نقلت الأنباء أن جندياً على الحدود صب فجأة رصاص رشاشه على الأرض المحتلة فاقتيد إلى مستشفى الأمراض العصبية» أما الوسيلة الثانية التي تكمن في مشاركة

الراوي فتبدو معاكسة للأولى مع الامحاء التام للكاتب «الكامل العلم» إذ لا يعبر الراوي فقط عن مشاركته بتبنيه نفس منظور الشخصيات (بصفته صديقاً للشخصية أو فرداً من أفراد العائلة) ولكن يعبر أيضاً عن جو من الشك والتساؤل، مع محاولة اتخاذ بعد تجاه ما يجري.

في قصة أرض البرتقال الحزين التي هي عبارة عن سيرة ذاتية تهرب عائلة أمام هجمة الصهاينة نحو الحدود، الراوي فرد من أفراد العائلة يحادث أخاه ويصف أحداث الهروب بعد وقوعها.

ويمكن تفسير الذكرى المرة وعدم فهم أسباب الطرد بتغير المنظور الذي يذهب من أن المشاركة إلى أمك (كما لو أن ذلك لا يعني أمه أيضاً) ويمتد إلى هم بمعنى أن الراوي يراقب ويلاحظ من الخارج «لم أكن أستطيع أن أجد بشراً ألتجىء إليه وإن نظرة والدك الصامتة تلقي رعباً جديداً في صدري والبرتقالة في يد أمك تبعث في رأسي النار والجميع صامتون يحدقون في الطريق الأسود...».

وهكذا يمكننا اختصار الموقف الروائي للراوي في الامحاء خلف الحكاية أو المشاركة المباشرة في الحبكة وبالتالي فإن الكاتب كنفاني ليس حاضراً مباشرة بصفته راوياً وإنما غير مباشرة بواسطة الشخصيات.

الشخصيات الرئيسة والثانوية

تجد ملاحظاتنا حول موضوع الراوي ذي الدور المختص توازياً على مستوى الشخصيات ويمكن تفسير الشكل المختص هنا بتخفيض عدد الشخصيات وفوق هذا لم تظهر هذه الشخصيات بصفتها خاصيات بل نماذج. ولا يصنف كنفاني أية نفسية لشخصياته، بل «الفعل» بشكل جوهري.

وهكذا فقط اختصرت الشخصيات بتجريد كبير. هناك «رجل هام» «شاب» «جندي» «ممرض» «بائع كعك»... وفي كثير من الأحيان لا

يحملون أسماء لا ينسب كنفاني إليهم سوى صفة واحـدة عندما يصلهم ببعض للتفرقة بينهم وليس لدفعهم بصفات ذاتية. وتتعلق هذه الصفات إما بالمهنة (بائع كعك) أو بالعمر (شاب) وغالباً أيضاً مـا يكون التعيـين الوصفي نسبة إلى العـلاقة بـين أفراد العـائلة. في قصة «أرض الـبرتقال الحزين» تنتسب كل الشخصيات إلى نفس العائلة ويقدمهم الراوي هكذا الأب الأم العمة العم، الأخت والأخ. ويبلغ اختصار الشخصيات أقصاه بواسطة الضمير «هو» أو «أنت» (ورقة من غزة) التي هي عبارة عن رسالة مرسلة إلى صديق.

ويوجد الاقتصاد الفني ذاته في عدد الشخصيات فليس معظم القصص سوى شخصيتين رئيسيتين تشكّلان المحـــور إلى جانب بعض الشخصيات الثانوية الأخرى على هامش الحدث. وعندما تظهر مجموعة من الناس مثل الجنود الصهـاينـة «في ورقة من الرملة» فهم يتصرفون كشخصية واحدة. أية خاتمة يمكن استنتاجها من تجريد الشخصيات هذا إلى أرقام. برأينا هناك مؤشر لشيئين مختلفين:

أولاً: الوسيلة الفنية التي استعملها كنفاني هي لتحاشي التفرد وإبراز مصير كل الشعب الفلسطيني إنه لا يريد أن يظهر تعدداً فردياً ولكنه على العكس يجبر القارىء أن يرى حالة واحدة نمطية بين حالات عاناها الشعب الفلسطيني.

ثانياً: يجب رؤية المسافة التي تفصل ذلك العهد (سنوات الخمسين) عن المكان الذي يستحقه وسط شعبه فالتشخيص الفردي والتـاريخي في جميع أعماله يذهب وتطوره الإيديولوجي ومع هذا نجد بعض التمهيدات التي عبرت عنها قصص المجموعة، والتي تبدي العناية لئلا يضيع المضمون التاريخي لغدر هذا الشعب.

وفي «ورقة من الطيرة» يذكر اسم البطل الوطني إبراهيم أبو دية الذي

شارك مع عبد القادر الحسيني في النضال السابق لمعارك ١٩٤٨، وفي معركة ميكور حاييم سنة ١٩٤٨ إضافة إلى ذلك يحكي الراوي عن مفاخر حامد الحميطي رئيس حامية حيفا الذي دك إحدى المطاحن الملأى بالصهاينة أما ثالث الوقائع التاريخية فيتعلّق بحادثة ريفانيري البترول المعروفة في حيفا حيث قاتل عمال المصنع من يعمل معهم من الصهاينة مما أدى بالسادة الإنجليز إلى طردهم.

وتجد هذه المراجع حول الإنجليز محلها في نفس الأسلوب التجريدي الذي يقدم الحادثة كحالة نمطية تكمن أهميتها في وظيفتها كمؤشر لنضال الشعب الفلسطيني الصعب بمجموعته.

بنية الحدث

مكان الحدث:

لقد جرى تطبيق تكنيك التجريد والتشخيص على مكان الحدث وفي هذا الخصوص يمكننا تمييز نوعين من الأمكنة العامة والتاريخية.

وتظهر في حالة التجريد المحلي أماكن مثل المستشفى: ففي قصة «لا شيء» مثلاً يقتادون جندياً إلى مستشفى المجانين دون تحديد للمكان أو حتى لاسم المكان. إن هذا المستشفى «أياً كان» هو في نفس الوقت المستشفى بمعناه العام حيث يعالج المرضى وباعطائه بعداً كهذا فإن كنفاني يسحب منه خفية كل أهمية بالنسبة للدور الذي يلعبه في القصة. وحسب العنوان الذي تحمله القصة «لا شيء» فإن هذا المكان اصطناعي إذ هو لا يؤثر على مجرى الأحداث لأن لا شيء يحدث فيه ولا يستخدم إلّا كحجة لجعل الشخصيات تتكلم. والحقيقة أن الذي يهم هنا أكثر من المكان هو اعتراف الجندي.

ولنوضح هنا دلالات أمكنة أخرى مثل: المنعطف التراب الطريق في قصة «الأخضر والأحمر».

تكرر هذه الأماكن باستمرار مثل لازمة موسيقية إلاّ أنها غير محددة: المنعطف هو المجهول القدر الذي يترصد بمن يتابع «طريقه المعتم» في «التراب» أي لن نكون مخطئين إذا تجرأنا وقلنا: في أي مكان ولكننا نستطيع أن نبتعد أكثر لنقول إن المنعطف أو «الدوران الذي يُدار» موجود بالتالي لا يمكن تحاشيه من ناحية أخرى. التراب هنا ليس متطابقاً مع التربة الجميلة الناعمة إنه بالأحرى «حار، جاف» وقد تحتم على الشخصية القصصية أن تعيش عليه ومنه تتغذى: «أن تأكل تراباً وتتنفس وتشرب عصير التراب»[1].

هذه الكلمة تراب يجري تكرارها مرات ثلاث بعد ذلك على نفس السطر وتكمن أهميتها في تعييناتها المختلفة لا في دلالاتها ويمكننا إثبات أن المكان هنا يتطابق مع الدلالة التي يحملها بينها الأحداث الناجمة عن تعيينات المكان وحدها هي المحددة فقط.

ويمكن تطبيق نفس التفسير على الطريق: «أين سينتهي بك الطريق الضيق الشاق» وبالتالي فهو الطريق الذي يجب علينا جميعاً أن نقطعه مرة واحدة في حياتنا.

ومن الملاحظ أن الراوي يستعمل صيغة الأمر عندما يتكلم عن هذه الأماكن الثلاثة فهي ترمي إلى تحديد مرحلة أجبرت عليها حياة كل فرد يدعمنا في ذلك عنوان القصة المفعم بالرمزية فالأحمر هو الدم. إنه العرق والتعب الذي يجب على الفرد إنفاقها للحصول على الأخضر أي الأمل وبالاختصار فإن النتيجة هي التي تسيطر «الأخضر» وليس الوسائل أي الأمكنة.

ويتبنى النوع الثاني من الأمكنة التاريخية تكنيك التشخيص في الأفق وراء البداية ينزل البطل الرئيس إلى أوتيل في القدس المحتلة قبل أن يعبر

---

(١) يعتمد التحليل على أرض البرتقال الحزين الجزء الثاني منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٧٣ من ص ٢٧٧ إلى ص ٢٠٤.

بوابة مندليوم تحددان أحداث القصة وتربطانها بسياق واقعي لا يمكنها معه أن تنطبق على آخر.

كذلك في قصة ثلاثة أوراق من فلسطين ليس هناك ذكر لا للبلد فقط (العنوان الرئيسي) بل أيضاً للمدن الثلاث (التي ظهرت في العناوين الصغيرة) الرملة في الوسط الطيرة في نواحي حيفا وغزة في الجنوب تدعم هذه الأماكن العينية الطابع المحلي للمضمون بمعنى أن للأحداث الدائرة روح المدن الثلاثة فما يجري لساكن معين من دائرة معينة لا يجري بالضرورة لساكن آخر يسكن دائرة أخرى. وقد ازدادت هذه السمة المحلية والتقليدية بروزاً عبر القصص الثمانية مع ذكر أسماء الأحياء مثل حي الشجعية في غزة وشوارع الكرمل في حيفا وجامع الشيخ حسن ومستشفى غزة.

وإذا وازينا بين قصتي ورقة من الطيرة وأرض البرتقال الحزين لرأينا كيف يشرح الكاتب ظروف الرحيل بدءاً من تداخل الأماكن العينية والمجردة.

تكشف ورقة من الطيرة عن الشخصية القصصية مناضل فلسطيني قديم يقف عند أحد المنعطفات في شوارع دمشق ويروي للكاتب ذكرياته عن الوقائع التي سبقت احتلال فلسطين سنة ١٩٤٨ ان كلمة فلسطين تتكرر ست مرات في فقرة إذ إنه يروي لنا كيف وقعت الهجرة. يتكلم عن فلسطين ضائعة وعمن أضاع فلسطين ينتقد البيروقراطيين الذين لم يفعلوا سوى التحدث عن فلسطين، وهم يدخنون السيجارة. ثم يذكر كيف امتد النضال وأين. لم يكن هذا في القدس فقط بل في كل مكان معركة ميكور حاييم إضرابات العمال في مصفاة بترول حيفا، الانتفاضات الشعبية في هادار ضواحي حيفا وفي الشوارع.

لقد أجبرت هذه الأحداث المحلية السكان في أرض البرتقال الحزين على ترك يافا إلى عكا بينما انتقلت عدوى الهزيمة في كل البلاد فأرغم السكان

من جـديد عـلى ترك عكـا: «كانت الحبيبـة عكا تختفي شيئـاً فشيئاً عن متعرجات الطرق الصاعدة إلى الناقورة، ثم الوصول إلى رأس الناقورة على الحدود اللبنانية حيث بـدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض ويقطعون الحدود، عندمـا يصلون صيدا في العصر يصيرون لاجئين».

ما هي دلالة الأمكنة

لهذه الأمكنة في الحقيقة وحسب رأي الكاتب وقـائع تـاريخية عينيـة بواسطة تكنيك أدبي محض فتعرض للأماكن التي جرى فيها النضال ولمراحل الهجرة بالترتيب ونتيجة لذلك عينت الأماكن طريق الطرد من الوطن بالقوة هذا الطريق الذي يصفه كنفاني بالصعب والشاق في «ورقة من الطيرة».

ولنذهب بتحليلنا إلى نقطة أبعد. نستطيع القول بأن عملية الطرد هي أيضاً صعبة وشاقة، وهي قابلة الانطباق مع المكان: الطريق؛ أي طريق الشعب الفلسطيني الذي بدأ مساره إلى المنفى. ونجهل نحن بدورنا إلى أين سيقوده هذا الطريق مع علمنا في الوقت ذاته أنه لا يفتح أفقاً واضحاً نحو المستقبل ولكنه ليس امتداد الديـاسبورا الفلسـطينية ففي قصـة «قتيل في الموصل» يهرب البطل من اللّدّ وينتهي به المقام حيث يلقى حتفه وبالطبع يمكن لمثله أن ينطبق على كلية الدياسبورا التي تعيش في وسط عربي، ثم إن أعمال كنفاني كلها تذكر أماكن مثل الكويت، قطر، أبوظبي، لبنان، الأردن والتي هي عبارة عن مسرح أحداث الشخصيات القصصية.

وعلى العكس لدينا في قصة «ورقة من غزة» وجه آخر للشكل إذ يرحل البطل إلى الكويت أولاً ليجمع ثروة تمكنه العيش في ساكرامينتو في الولايات المتحدة (ص ٣٤ ـ ٣٥) هنا تتحدد الدياسبورا الفلسطينية ضمن سيـاقها الدولي.

وبإمكاننا حتى القول إن هناك علاقة جدلية بين هذين النوعـين من

الرحيل: فهي تتفسر بظاهرة الاقتلاع وهنا يكمن بشكل جوهري كل مشكلة المنفى -ولو كان المنفى خارجاً من وسط عربي- فيشعر بنفسه غريباً بين إخوته لهذا لن تبدل حالته في وسط مختلف شيئاً من الواقع.

على ضوء شرحنا هذا نستطيع أن نفهم لماذا سعى كنفاني إلى استعمال التجريد والتشخيص في أعماله. فقد ساعد التجريد الكاتب على إبراز قدر فرد يمكن أن يكون مطابقاً لقدر كل الأفراد. واستعمل التشخيص فيما يخص الشعب الفلسطيني فقط، مشاكله معاناته ومنفاه، دون أن يعني ذلك بالضرورة شيئاً لغيره من الشعوب، وعليه، كان الأسلوبان المستعملان مكملين بعضهما بعضاً، وليسا متناقضين؛ فعند توضيحهما الخاص يمتدان إلى العام.

زمان الحدث:

اهتم كنفاني إلى جانب اهتمامه بالأماكن والأحداث التاريخية كثيراً بالعامل الزمني ليؤرخ ويتابع تطور الهجرة ابتداء من نكبة ١٩٤٨. وهكذا يحدث الفلاش باك في أرض البرتقال الحزين يوم وساعة النكبة: «وإني يوم ١٥ أيار بعد انتظار مر وفي الساعة الثانية عشر تماماً لكزني بقدمه: قم فاشهد دخول الجيوش العربية إلى فلسطين» ص ٣٧٠ ويوضح كنفاني بشكل أدق تسلسل الأحداث التاريخي في قصته «قتيل في الموصل» إذ يلفت الكاتب انتباهنا في مقدمته عندما يقول إنه كتب القصة سنة ١٩٥٩ ليهديها لصديقه م الذي ذهب إلى الموصل وانقطعت أخباره ولكنه لم ينشرها لأن قصة صديقه لم تنته في نظره وقد أراد كنفاني أن يكون إهداؤه كالتالي: إلى صديقي م وقبره يغتسل بالشمس الحقيقية ص ٣٧٩ فكان عليه أن ينتظر حتى ١٩٦٣/٣/٨.

ويبدي الكاتب هنا دقة في اتباع التسلسل التاريخي أولاً لأنه ينوي الحفاظ على تاريخ فلسطيني وثانياً لأنه انتظر أن يصبح صديقه «م» ثورياً ويكتشف حقيقة قضيته.

القبر الذي يغتسل بالشمس الحقيقية.

ويقـوم نوع آخـر من التكنيك الـزمني بتحديـد عدد السنـوات التي انقضت منذ نكبة ١٩٤٨ ففي قصة «أبعد من الحدود» يقول البطل: «إنه مجـرد سؤال صغير يمكن للمـرء أن يطرحـه ولو بعـد خمس عشرة سنـة» (ص ٢٨٢).

فإذا أخذنا العام الذي كتبت فيه القصة (١٩٦٢) نلاحظ أن هنـاك خمس عشرة سنة تفصلنا. تتكرر هذه الطريقة في قصة «الأفق وراء البوابة» التي كتبت سنـة ١٩٥٨ حيث يقول فيهـا البطل: «يجب أن أضـع حـداً للكذب الطويل الذي مـارسته مختـاراً أو مرغـماً لست أدري طوال عشر سنوات» (ص ٢٩٢).

أما قصة «السلاح المحرم» فهي تـدور في فلسطين قبـل ١٩٤٥ وفي المقابل تقع قصة ورقة من الطيرة سنة ١٩٤٨ بينما ترقى قصة «ورقـة من الرملة» إلى شهر تموز ١٩٤٨. وتشير هذه التواريخ الثلاثة إلى أهمية السنة المعنية والمستعملة كمرجع لتحديد بداية ونهاية عصر بقي أثره عميقاً عند الشعب الفلسـطيني وإلى جانب هـذا الزمن التـاريخي يوجـد أيضـاً زمن تجريدي.

«أيار يبرعم في جبينه وكفيه وأضلاعه» (الأحمر والأخضر ص ٣٥٣) «كل لحظة، كل ساعة، كل يوم ووراءه كان يجري جدول الدم كأنه يلاحقه كأنه قدره» (٣٥٨) صار عمرك أربع عشرة سنة، أربعة عشر أيار من فوقك (ص ١٩٦٢/٣٦٠) يرمز هنا شهر أيار إلى شهر النكبة مما يؤكد مرة أخرى الملاحظة السابقة حول أهمية هذا التاريخ المرجعي ويتركز التجريد على هذا الشهر مشيراً في نهاية الأمر إلى الانسحاق والغدرية بصورة عامة ومن ناحية أخرى عندما يذكـر كنفاني السنـوات أو الأيام لا يحـدد التاريـخ بالضبط «سنوات وسنوات... كل يوم... الخ».

وبإمكاننا أن نقف على تعاقبية واضحة بين زمان مجرد وزمان مشخص:

صار عمرك أربع عشرة سنة، أربعة عشر أيار من فوقك مما يبين هنا أيضاً الجدلية القائمة بين التجريد الزمني والتشخيص الزمني.

هنا أيضاً يمنح التجريد العصر المعنى بعداً واسعاً يجعل من شهر أيار شهر البؤس الفلسطيني مما يقودنا إلى القول بأنه توجد في عمل كنفاني الأدبي كله رغم أسلوبه الرمزي والمجرد أحياناً تأكيدات تاريخية لا شك فيها نستطيع أن نحدد بواسطتها توقيت التاريخ الفلسطيني.

البنية السردية:

١ ـ بنية الحوار:

توضح لنا الخواص الأساسية لقصص غسان كنفاني التي تركز الحبكة حول بطلين وتعبر حالة «الوجه للوجه» هذه على مستوى البنية بسيطرة الحوار حيث نجد الشكل الأدبي درامياً بشكل أساسي وليس نثرياً.

ولا يمنع الشكل المختصر أن يعبر عن كل شيء عبر الحوار المباشر ويساعد الوصف السردي بنية الحوار، في حين يشكل في الرواية التقليدية ركيزة الشكل الروائي.

وليس هذا الوصف ثانوياً من وجهة نظر التكنيك الأدبي فقط وإنما هو كذلك بالنسبة للدلالة. وهكذا فإن وصف دار البطل، أو تصوير أسواق المدينة أو الحديث عن منوعات إحدى الرحلات، لا يمثل سوى أهمية قليلة جداً.

ما يهم غسان المواجهة بين موقفين متناقضين، وبالأحرى نمطية هذين الموقفين لتأخذ بنية الحوار هذه أشكالاً متنوعة، يمكنها أن تبدو أولاً «حواراً داخلياً» بشكل رسالة كما في ورقة من غزة وفي الحقيقة ليس هذا الحوار سوى قطعة من حوار بين صديقين حول موقفين مختلفين.

وتبدو هذه البنية ثانياً «سرداً داخل سرد»: ففي «ورقة من الطيرة» يتحدث الراوي مع بائع الكعك الذي يقص عليه قصة حياته لدرجة ينسى

معها القارىء أن البائع يتوجه إلى الراوي لا إليه. هنا البنية الأساسية حوار أيضاً.

٢ ـ المنطق السردي:

حسب أي الوسائل الفنية يمكننا أن نمنح العمل الأدبي معنى؟

لقد وجدنا ثلاثة عناصر محددة للإجابة على هذا السؤال الهام وهي:

١ ـ الحوار
٢ ـ السرد
٣ ـ التركيب الدرامي

لهذه العناصر الثلاثة منطقها الخاص، لكنها تلتقي لتوضيح ونقل المعنى، ونعني بالمنطق السردي: دورة الأحداث المتتابعة ونقطة التقاء العناصر الخاصة بتركيب أدبي، وبمعنى آخر يمكن لهذه العناصر المجتمعة أن تعطي بواسطة صورة كلاً جديداً على التمام ومختلفاً نوعياً.

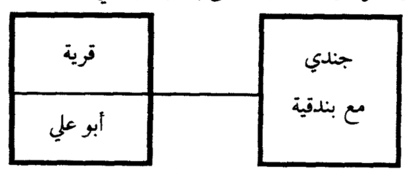
ولنفسر محاولة تطبيق هذا المنطق السردي في قصة السلاح المحرم (ص ٣٠١/ ٣١٥).

ينبسط التدرّج الدرامي أربع مراحل مميزة تظهر كتغيير تسلسلي لموازين القوى. ولنذكر بأنها حكاية أبو علي الذي يخطف من الجندي البندقية، ويهرب بها.

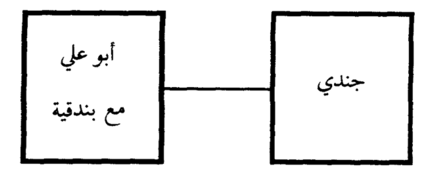
المرحلة الأولى: يصف الراوي الوضع الأول: وذلك عندما يواجه رجال القرية جندياً مجهولاً مسلحاً ببندقية وأخوين عدوين إلى جانبهم.

جندي مع بندقية	أخوان عدوان
	قرية
	أبو علي

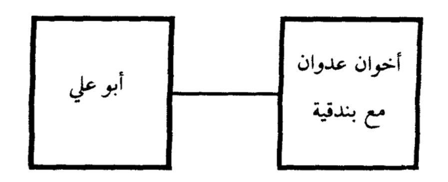
المرحلة الثانية: يتطور الوضع، أبو علي من ناحية ورجال القرية من ناحية أخرى، يريدون الاستيلاء على بندقية الجندي.



المرحلة الثالثة: ينفرد أبو علي أكثر فأكثر عن رجال القرية، يتجاوزهم إلى الفعل فيخطف البندقية ويهرب.



المرحلة الرابعة: يحدثنا الراوي عن آخر تطورات القصة، وذلك بأن يتحد الأخوان العدوان ضد أبو علي ليقتلاه ويخطفا منه البندقية.



وهكذا تكمن دلالات القصة في التطور الطارىء على فعل الأخوين العدوين اللذين يرمزان إلى العائلات الارستقراطية الغارقة في خصومات

دائمة فيها بينها من أجل السلطة. ولكن إذا أراد الشعب أن يأخذ السلطة منها وهذا ما يرمز إليه حصول أبو علي على البندقية تتحد معاً لتهاجمه.

لا الراوي وحده ولا الحوار وحده استطاع أن يعبر عنها إنما التقاؤهما هو الذي انشأ المعنى وسنرى كيف يصف الراوي الوضع الأول:

إن وجود الجندي الأول قد زعزع علاقات رجال القرية العادية. «لو كان الأمر عادياً إذن لما وقف عبد الله إلى جانب فاروق فإنهما يكرهان بعضهما كراهية مقيتة ولا بد إذن أن يكون الأمر خطيراً» (ص ٣٠٢) يقودنا هذا إلى طرح سؤال على مستوى الحكاية: ما هو هذا الشيء غير العادي؟ ولماذا هذا السؤال يطرحه أبو علي على نفسه هو؟ عندها ننتقل من منظور الراوي إلى منظور أبو علي، من السرد إلى الحوار، ويتتابع منطق المحاولة السردية دون صعوبات بين خطة الحوار الروائية والسرد.

في المرحلة الثانية، يتطور الحدث بواسطة الكلام المباشر:

صاح أبو علي مرة أخرى:
سآخذها أنا يا شباب:
ـ وأتاه صوت من طرف الحلقة المقابلة:
ـ أنت سيدها يا أبا علي!
كرر بصوت أعلى كأنما ليبعث الحماس بنفسه:
ـ سأخطفها منه
قال نفس الصوت:
ـ انها حلالك
صاح مؤكداً
ـ انها حلالي سآخذها (ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥).

وفي المرحلة الثالثة التي ينقلها الراوي يهرب أبو علي مع البندقية باتجاه بيته ليوقفه الاخوان العدوان في المرحلة الأخيرة. ولا بد أن يكون قد حصل

شيء لتفسير هذا الانقلاب المفاجىء فقد اختلفت موازين القوى وبرز السؤال التالي: كيف ولماذا أمكن أن يحصل ذلك؟

«أعطنا اياها وإلا قتلناك.

عرفتكما.

وفكر بوجل: كيف حدث أن اتفقا معاً رغم كل الكراهية التي يحملانها لبعضهما» (ص ٣١٤) وبعد ذلك يخنقانه لينتزعا منه السلاح.

ولقد رأينا من خلال مجموعة العناصر التركيبية هذه كيف يستطيع بشكل أدبي مختصر، التعبير عن معنى محيط بواسطة اقتصاد كبير. ولكي نعكس كل العام في كل الخاص.

لقد رأينا من خلال مجموعة العناصر التركيبية هذه كيف يستطيع شكل أدبي مختصر التعبير عن معنى عميق بواسطة اقتصاد كبير، ولكي نعكس كل العام في كل الخاص يجب علينا أن ننجح في جمع داخل المنطق السردي هذه الوحدة الديالكتيكية التي تحيل دوماً الفردي إلى كل المجتمع الإنساني.

- الشكل المفتوح

يكمن الشكل المفتوح بالدخول في الموضوع حالاً ودون مقدمات تتعارف مباشرة مع الأبطال دون أن تعرف حياتهم أو دوافعهم وغالباً ما يختفي الراوي ليترك أبطاله يتحدثون، هم الذين يوضحون حالاتهم وبذلك تم الغاء المقدمة الروائية التقليدية.

أما الحدث الذي يبني الرواية، فإنه يتشكل شيئاً فشيئاً كلما تقدمنا في قراءتنا لها، فهو حاصل قبل ذلك بكثير ونتيجة لذلك يدخل القارىء مباشرة في قلب الحدث ليقوم التوافق التدريجي بينه وبين الشخصيات تدعمه فيها بعد إنارة تاريخية كافية. تبدأ قصة «أبعد من الحدود» كالتالي: «صعد الرجل الهام الدرجات القليلة إلى بيته فتح الباب، ألقى محفظته فوق

الطاولة قبّل زوجته، نظر إلى طفله النائم في السرير الأزرق، فك رباط عنقه» (ص ٤٤٧) يأخذ القارىء فوراً في دورة الأحداث: «الرجل الهام» شخص غامض لا يحمل اسماً بل صنعة فقط واضافة إلى ذلك نراه يدخل داره فنفكر بالتالي: إن عمله الهام يشغله طوال النهار في الخارج. هناك حدث سابق ويخلق هذا التكنيك الوصفي «المباشر» البعيد عن مغالطة الفهم، جواً أولياً حاراً بفعالية باقي الحدث.

أما قصة «ورقة من الطيرة» فتحتوي على سمة أخرى للطريقة المباشرة «ماذا كنت أريد أن أقول؟ نعم كنت أريد أن أحكي قصة ذلك الزبون الذي يشتري مني كل مساء ثلاثة أقراص من العجوة[1]...» (ص ٣٢٩).

هنا أيضاً فعالية في الحدث الذي ينشأ في مرحلة سابقة وصلت الآن إلى مرحلة معينة.

أما قصة لا شيء فهي تبدأ بحوار: «وسأل الممرض فيما كان يقتاده إلى الخارج:

ـ ماذا يعني انهيار عصبي:

أجاب الممرض بجفاء: ـ يعني أنك لست على ما يرام!» (ص ٣٩٥).

في جميع الحالات التي تعرضنا لها، يترك القارىء نفسه ينجذب بسهولة مع مجرى الأحداث التي تبدو دون نهاية محددة واضحة. أي أن القصة التي لا تعرف المقدمات التقليدية لا تنتهي بخاتمة تقليدية أيضاً بل بخاتمة مفتوحة

---

(١) العجوة: تمر معجون بالسمنة.

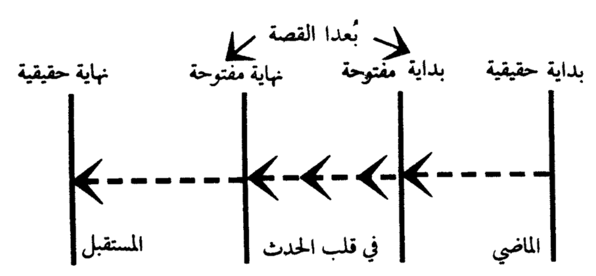
إذ تنتهي القصة بعدة أسئلة يخيل للقارىء معها أن شيئاً ما لم يقل بعد أن حلاً ما لم يوجد بعد: «سيدي، أخشى أن يكون حساؤك قد برد فاسمح لي أن أنصرف» ص ٢٢٨ فعندها نعلم أن البطل الذي يتكلم هو الذي يبحث عنه في ذات الوقت محدثه «الرجل الهام» قصة أبعد من الحدود نتساءل كيف سينفذ بجلده منه؟ وإلى أين ولماذا؟ كما لو كان الكاتب قد أراد أن تنتهي الأشياء بعلامة استفهام.

وتفتح قصة «ورقة من الطيرة» أفقاً أوسع من القصة السابقة إذ تنتهي كالآتي:

«لكني يوماً ما، سآتي من فلسطين ماشياً على قدمي كما أتيت في المرة الأولى وسأبحث عن الشرطي هذا ما استطعت، ثم سأدعوه ليقضي شهراً كاملاً في طيرة حيفا على حسابي... له الخيار أن ينتقل فيها كما يشاء، ويقف حيث يشاء.» (ص ٣٣٩).

لدينا هنا إنارة تاريخية لماضي الشخص المتكلم فهو يعود بالخيال إلى وطنه ويأتي منه ليدعو الشرطي الذي أساء معاملته في دمشق، ويكمن البعد الذي أراد كنفاني اعطاءه للقصة في هذا التمني: تحرير أرض الوطن المرتبط بمصير غير معروف في المستقبل. وتنتهي «قصة لا شيء» التي هي عبارة عن حوار بشكل أساسي كالتالي: «حسناً دعنا نذهب إلى الرئيس» ص ٤٠٢ لا شك أن الحدث سيتواصل فيما بعد والجندي الذي واجه الممرض خلال الحوار السابق كله سيواجه الطبيب ويفحمه أو سيستسلم له إن هذا الاحتمال مخفي وراء النهاية بعد أن أعطاه المنطق السردي للقصة، وعليه يتواصل دوران الأحداث إلى ما بعد النهاية.

ولنختصر «الشكل المفتوح» عند كنفاني في الرسم التالي:



ألا يلتقي هذا «الشكل المفتوح» بمصير الشعب الفلسطيني «المفتوح» الباحث عن هوية؟ لقد استطاع هذا الشكل بغموضه وفتحه آفاق المستقبل أن يحمل في طياته بذور مرحلة جديدة.

الأسلوب:

- المفردات:

يسمح لنا الحقل الدلالي للعمل الأدبي أن نميز بين حقلين آخرين أحدهما تصوري والآخر مفرداتي وسنجمع داخل الحقل التصوري المفردات النمطية الخاصة بكل من البطل المستسلم والبطل المتمرد. أما الحقل المفرداتي فسيحوي طبيعة المفردات المستعملة سواء أكانت مجردة أو مشخّصة قديمة أو حديثة.

ونلاحظ في مفردات البطل المستسلم تكاملية دلالية تعبر عنها على المستوى التصوري فكرة مرة: مثال ذلك قصة «قتيل في الموصل». حيث يتطور البطل المستسلم إلى بطل متمرد. في المرحلة الأولى تتفاوت أفكاره بين الاستسلام الكلي والاستسلام السلبي: «يتمتع بروح فكهة تخفي في أعماقه قلقاً له جذور سوداء» (٣٨٠) «ولكن هل سمع أحد في يوم ما أن معروفاً يريد شيئاً من هذه الحياة يهمه أمر ما؟ يطمح لمستقبل ما؟ يناضل من أجل هدف؟ يعيش لغاية؟ كلا» (ص ٢٨١).

إن الكلمات الغالبة هنـا هي : «القلق»، «الجذور السـوداء» يطمـح «يناضل» إن غياب النضال هنا يشكل قلق البطل وتدل الجذور السوداء التي تنتسب للمفردات المجردة على العقم التصوري عنـد البطل، ويجـدر بنا أن نلاحظ أن مفردات البطل المستسلم تنطبق عادة على بطل متمرد وحتى على بطل ثوري: «الطموح» «النضال»، «الهدف» وبالمقـابل فـإن حالتـه موصوفة بمفردات مشخصة ومجردة في آن واحد «قلق» له «جذور سوداء» الجـذور مصطلح مشخص يمكن استخـدامه كـاستعارة لمصـطلح مجـرد: «قلق»، وعندما يتداخل الحقلان المفرداتي والتصوري يبنيان نفسية البطل المستسلم: مقتلع الجذور منذ البداية يترك لغيره مسؤولية النضال من أجل مثل أعلى: «حينما تعبرون الحـدود إلى فلسطين سـوف أكون خلفكم أنـا صرصار صغير سأحتمي بأظلال فيلة هانيبال» (ص ٣٨٢) وعلى العكس عندما ينقلب الوضع ويأخذ البطل المستسلم في التساؤل حول سلبيته تصبح مفـرداته حـارة وفاعلة: «يجب عـلى بعض الرجـال أن يقـودوا الأفيـال» (ص ٣٨٣) «انه يريد أن يخطو نحو اللد» (ص ٣١٧) الحياة هنا تقوم على خطأ إنه يحس إحساساً صلباً ويحاول أن يقتلعه من شروشه (ص ٣٩٧)، «لقد رفض معروف أن يهرب» (ص ٣٨٩).

يختصر التقارب الدلالي بـين المفردات إلى أفعـال تدل عـلى الحركـة «يقود، يخطو، يحس، يجب، يريد» تدل جميعها على المسؤولية الملقاة على عـاتق بطل التمـرد «يقتلع يرفض» فعـلان آخـران يـبرران الانتقـال من الاستسلام إلى التمرد.

يعود مفرد الجذور المشخص مرة أخرى ليتعاقب مع مفرد مجرد «جذور الخطأ» نفس الصورة الفنية السابقة، جذور هنا شيء سلبي والمقصود هنا الخطأ الذي يقودنا الاستسلام إليه.

لقـد انتقى كنفاني للتعبـير عن هـذا كله كلمات سهلة ولكنهـا ميتـة

وأسلوباً حديثاً لا تقليديًا، وقد خففت كثرة الحوار من ثقل الشكل بصورة ملحوظة وذلك بفضل الأسلوب المباشر والجمل القصيرة.

أضف إلى ذلك أن الاختلاف بين المفردات «السلبية» و «الفاعلة» عبارة عن وسيلة فنية لإبراز المعنى: فالأولى عبارة عن لغة عاجزة لبطل عاجز تجاه قضيته، أما الثانية فقد عكست اللغة الحازمة لبطل حازم وعازم على أن يتخلص من الاستسلام.

ـ **الصور الفنية:**

تدعم الصور بساطة الأسلوب، فهي في أكثر الأحيان عبارة عن استعارات مستمدة من الطبيعة. لقد كان كنفاني واحداً من بين الذين لم يستسلموا الضياع الوطن الذي طالما جاء ذكره عبر صور فنية بسيطة: «وجدت غزة كما تعهدها تماماً، قوقعة صدئة قذفها الموج إلى الشاطىء الرملي اللزج قرب المسلخ» (ص ٣٤٤).

لا تحتوي الأوصاف هنا إلاّ على مفردات عينية مشخصة: «قوقعة صدئة» تشبه على المستوى المفرداتي وجه المدينة الحزين وعلى المستوى التصوري حالة البطل.

ونجد بالمقابل أوصافاً مختلفة لمدينة غزة: «كانت الشمس الساطعة تملأ الشوارع بلون الدم» (ص ٣٤٩) فالشمس الساطعة تشير إلى نهاية وجوذ مظلم تزيدها كلمة الدم تأكيداً، وتحرض هذه الصورة المحركة فكرة انبعاث البطل المتمرد على المستوى التصوري. وبالشكل نفسه، يشبه كنفاني الشقيق الأحمر الآتي من فلسطين بفلسطين نفسها، ثم يخرج المناضل الفلسطيني: «هذا الحنون من هناك.

وأمسك إبراهيم الزهر وضمّه بعنف إلى صدره ثم ابتسم وهو يقول:

ـ أيها الجرح!

ومات وهو يشد على الزهر الذي دفن معه.» (ص ٣٣٢).

إن علاقة القاعدة الموجودة بين الصور بصفة دائمة هي بلا شك أرض الوطن فلسطين، هي في آن واحد الشقائق والجروح.

فالصور مرتبطة بسياق تاريخي مشعّر (من شعري): الجروح جميلة، لأنها سكبت من أجل قضية نبيلة وبالنتيجة يصبح الموت عظيماً، إنه يعلن الانبعاث الفلسطيني.

حتى الآن جميع الصور مستمدة من الوسط الفيزيائي، فهي ترمز إلى الالتحام بين الإنسان والطبيعة بصورة عامة، وبين الفلسطيني ووطنه بصورة خاصة.

ويلجأ كنفاني أحياناً إلى صور مجردة للتعبير عن رسالة فلسفية: «لفظته العينان مثلما يلفظ الرحم المترع الوليد، وإن في عين كل رجل يقتل ظلماً يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت». (ص ٣٥٦).

يغني التجريد رغبة الكاتب فالمقارنة جد رمزية: «العينان اللتان تلفظان الطفل» تشيران إلى الفلسطيني الذي لا يمكننا أن نحتمل رؤيته بعد أن يتخلى الدفاع عن قضيته ويبلغنا غسان كنفاني رسالته في الاستعارة الثانية الواضحة في الصورة السابقة، الموت لا يلد العدم، بل العكس إنه خالق حياة جديدة يرمز إليها الرحم المترع والوليد.

لقد استطاع التجريد وحده أن يعطي للصورة بعداً فنياً وأثراً دراماتيكياً بواسطة مفردات جد بسيطة ومختصرة: طفل وليد، رحم.

وتصف الصورة المجردة أحياناً عالم الإنسان الداخلي إنها تجسد المشاعر الأنانية على المستوى الأدبي: «عندها يكتشف أنه وحيد تائه. . . وكان يحس فيما هو يشق طريقه المظلم أقدام الناس فوق رأسه تروح وتجيء، أصوات اقدام، هدير أنهار، هرج أمواج. كل ساعة، كل لحظة، كل يوم، ووراءه كان يجري جدول الدم كأنه يلاحقه، كأنه قدره» (ص ٣٥٨).

بسبب التجريد كانت الصورة هذه كثيرة الرمزية، وهي تستلهم من

الطبيعة كالصور السابقة. كذلك لدينا عدة أفعال مثل: هرج وهدير وتروح وتجيء ويجري ويلاحقه تأتي لتصف شعور العنف إلى جانب حالة الطبيعة حالة الشخص. ومن ناحية أخرى فإن تعاقب مصطلح الدم مع مصطلح القدر يدل على شعوراللعنة الذي يصيب العنصرين السابقين (الانسان والطبيعة) وهناك مفردات مثل «يحس» و«يلاحقه» تدل على نفسية الشخصية القصصية.

وما ينجم عن ذلك أن للتشخيص والتجريد عند كنفاني وظيفة محددة إنهما ينيران ويدعمان الفكرة المعبرة عنها وهما العنصران الجماليان الوحيدان للديكور وليس هناك سوى البساطة والمتانة المستمدان من الواقع واللتان تبرزان ما هو ضروري فقط.

وختاماً نقترح اختصار الخطوط العريضة لتحليلنا السابق:

١ ـ تمثل هذه المجموعة القصصية فترة المنفى الممتدة بعد هجرة ١٩٤٨ وهي عبارة عن وثيقة تاريخية كبرى على المستوى الأدبي.

٢ ـ لقد أعطت هذه المجموعة القصصية ميلاداً لنموذجين نمطيين للبطل: البطل المستسلم في بداية الخمسينات والبطل المتمرد في أواخر الفترة نفسها.

٣ ـ تمثل هذه المجموعة القصصية تطوراً في مفهوم الفلسطيني الذي يرى فيها بعد العلاقات الاجتماعية كعلاقات طبقية تضم المسحوقين من ناحية والمضطهدين من ناحية أخرى.

رجال في الشمس
(إضاءة عميقة على حقيقة المنفى)

تعتبر هذه الرواية نقطة اتصال بين سنوات الخمسين وسنوات الستين نقطة اتصال نسبة إلى حياة الشعب الفلسطيني، وإلى تطور غسان كنفاني أيضاً. لأول مرة يكتب كنفاني رواية ولأول مرة ينجح باعطاء صورة للمنفى عارضاً في آن واحد كل بؤس الإنسان المنفي ومحاولاته الواهمة للهرب منه.

وبقدر ما هي حصيلة قاسية، هي أيضاً معرفة واضحة أتاحت الولوج إلى منطلق جديد.

لقد جعلت هذه الرواية من كنفاني كاتباً تقدمياً للعالم العربي: ابتداء من هذه الرواية اكتسب شهرته التي له اليوم، وابتداء من أم سعد المكتوبة عند نهاية سنوات الستين، تجاوز كنفاني قمته الأولى بتقديمه البطل الثوري الذي يناضل بوعي من أجل فلسطين جديدة.

مع رجال في الشمس لا نزال بعد في فترة الانتقال الممتدة من صحراء المنفى إلى المقاومة الواعية ويعتبر مضمون هذه الرواية ثورياً بالمعنى التاريخي للكلمة لأنه يكشف أن الهرب حل خاطىء يؤدي إلى الطريق المسدود ولأنه يحدد بالنفي اشارة العودة بالمعنى الطوبوغرافي والمجازي.

لقد تناول النقّاد هذه الرواية بـالتحليل وأجمعـوا على أهميتهـاوقيمتها فمثلاً يقول ف. المنصور الباحث في الاعلام الاسرائيلي في مركز الأبحاث الفلسطينية غداة مصرع الشهيد سنة ١٩٧٢:

لا شك أن رجال في الشمس هي أفضل ما كتب غسان كنفاني. فهي

من ناحية المضمون أول محاولة جدية ناضجة لابراز مأساة اللاجئين[1]. وتجد هذه الرواية أصالتها أيضاً في مضمون واقعي جداً. عرفه معظم الفلسطينيين بكل حقيقته المؤلمة وبكل وجوهه المؤثرة. وقد أوضح الدكتور إحسان عباس، أستاذ اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت في مقدمة المجلد الأول من آثار غسان كنفاني الكاملة، أوضح أثر هذا المضمون الواقعي المباشر على القارىء الفلسطيني والذي يبعث على نسيان البعد الرمزي والحكمي (من حكمة للرواية نسبة إلى الأهمية المعطاة لمشاكل الشعب الفلسطيني):

«وبالجملة فإنها تشدنا إلى واقعيتها الدقيقة شداً مأساوياً متوتراً، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك. .»[2].

سنعود إلى مسألة البعد الرمزي هذه عند نهاية تحليلنا ولنتابع في الوقت الحاضر عرض الأهمية الكبرى التي عزاها النقاد لهذه الرواية وتأتي هذه الأهمية، نسمح لنفسنا التكرار هنا من حقيقة أن رجال في الشمس تحكي قصة تراجيدية تمثل لكثير من الفلسطينيين خيبة الحلول الواهمة لسنوات الخمسين لتقدم أيضاً استشهاداً آخر حول شهرة الرواية وأثرها على الضمير الفلسطيني فيما كتب فضل النقيب الباحث في الشؤون الفلسطيني.

«فجأة تظهر «رجال في الشمس» وتستقبل بشكل غير عادي، يكتب عنها النقاد يتحدث عنها القرّاء بإعجاب متزايد. الكل يؤكد أنها عمل أدبي ممتاز، ما إن تبدأ بقراءة كلماته الأولى حتى تملك عليك نفسك وأحاسيسك

---

(١) ف. المنصور. غسان كنفاني في كتبه الأحد عشر، مجلة شؤون فلسطينية عدد ١٣، ص ٢١١.

(٢) احسان عباس المجلد الأول «الآثار الكاملة» منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٧٢ ص ١٦.

ولا تتركك إلا مع كلمتها الأخيرة»[1].

إن لهذا الأثر دلالته العميقة التي تدفعنا إلى اقتراح فرضية عمل تقود تحليلنا على شكل الأطروحة التالية:

تظهر هذه الرواية اخفاق الحلول الزائفة المتمثلة في الهرب من بؤس المنفى.

وسيبرز تحليلنا القادم الوسائل الفنية التي تعبر عن بنية هذا الاخفاق ابتداء من منطلق خاطىء حتى المأساة النهائية[2].

ـ بنية التواقت والتتابع:

لنعرض أولاً البنيان العام للرواية: تشمل سبعة فصول تتوزع بشكل واضح في قسمين كبيرين يحوي القسم الأول ثلاثة فصول عناوينها ثلاثة أسماء أعلام:

١ ـ أبو قيس
٢ ـ أسعد
٣ ـ مروان

ويحوي القسم الثاني ثلاثة فصول تشير إلى أسماء جمادات وهي بالوقت نفسه إلى عمق الرواية حيث الطريق المأساوي:

١ ـ الطريق
٢ ـ الشمس والظل
٣ ـ القبر

ويشكل الفصل الرابع نقطة اتصال بين القسمين. حيث يعبر عنوانه

---

(١) فضل النقيب عالم غسان كنفاني مجلة شؤون فلسطينية العدد ١٣ ص ١٩٨.
(٢) غسان كنفاني منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٧٢ من ص ٣٧ إلى ص ١٥٢.

على التحديد، عن فعل انساني:

١ ـ الصفقة

وقد كان التعبير عن هذا التقسيم بين الشخصيات (القسم الأول) والأحداث (ما يعكس القسم الثاني) بشكل أوضح في المضمون والبنية ويمثل القسم الأول لوحة متواقتة في آن واحد لحياة كل شخصية من الشخصيات الثلاث والتي لا توجد بينها أية علاقة مباشرة عدا ما لديها من مشروع واحد: قطع الحدود الواصلة إلى الكويت بالخفاء[1].

ويحكي كل فصل عن الحياة السابقة لكل بطل لشرح الدواقع المتبادلة التي دفعتهم للسفر حتى البصرة في العراق. إذ إن البصرة هي المكان الذي يوجدون فيه عند بداية الرواية. وقد تكررت البداية ثلاث مرات على التوالي؛ لأن الكاتب أخذ كل حياة من جديد دون أن يبدي أية اشارة للثلاثة معاً.

يظهر أبو قيس مضنى من التعب، بعد السفر الطويل حتى البصرة مستلقياً قرب شط العرب:

«أراح صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه» (ص ٣٢).

أما أسعد يكون ظهوره على هذا الشكل في مكتب المهرب وهو يساوم ثمن نقله اللاشرعي.

---

(١) بعد احتلال فلسطين ١٩٤٨ أخذ الفلسطينيون يبحثون عن مكان ليقيموا فيه ويعيدوا حياتهم من جديد وصودف أنه في الفترة نفسها أخذت الكويت استقلالها ونظراً لثروتها النفطية توجه الفلسطينيون إليها إلا أن الكويت حدّت من الهجرة وربطت ذلك بفيزا الأمر الذي قاد إلى الخفاء.

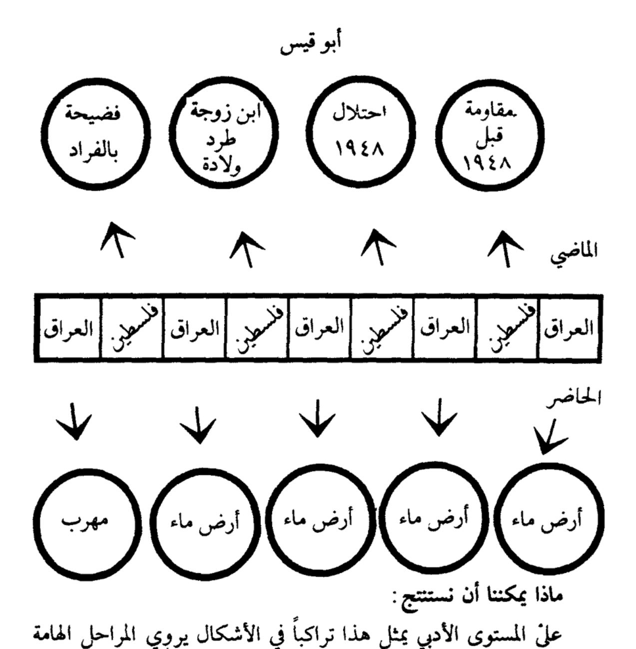
«وقف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، ثم انفجر:

ـ خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك، لا بأس! ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط». (ص ٥٣).

أبو قيس وأسعد لا يعرف أحدهما الآخر، لكن القارىء يربط مصيرهما عبر حقيقة انهما يتوجهان هما الاثنان إلى نفس المهرب. أما الفصل المعنون مروان فيبدأ كالتالي «خرج مروان من دكان الرجل السمين الـذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، فوجد نفسه في الشارع المسقوف المـزدحم الـذي تفـوح منـه رائحـة التمـر وسـلال القش الكبـيرة...» (ص ١٧).

وعليه نلاحظ هنـا تكنيك التـواقت الذي يقـدم للقارىء حيـاة كل شخصية من الشخصيات الثلاث، واحدة تلو الأخـرى، ولكن في وقت واحـد ضمن لوحة تجميع، هذا من جانب ومن جانب آخـر تتطور القصة في نفس الوقت داخل التتابع أي بشكل متتابع، مع أبي قيس، مباشرة مع أسعد ومع مروان، لتبدأ القصة حالاً بعد ذلك.

ويعبر هذا التكنيك التواقتي الذي يقع تحته التكنيك، يعـبر فنياً عن وجود الأبطال الثلاثة عند بداية الرواية في نفس الوقت في البصرة، وخلال العرض يدخل الراوي الفلاش باك الذي يمثل دورة الأحداث المتتابعة التي سبقت وجودهم في البصرة، مبدياً بهذا الشكل حالتهم في الماضي إلى جانب حالتهم في الحاضر، ولنظهر تكنيك التعاقب بين السرد في البصرة والصورة البدء قبل البصرة.

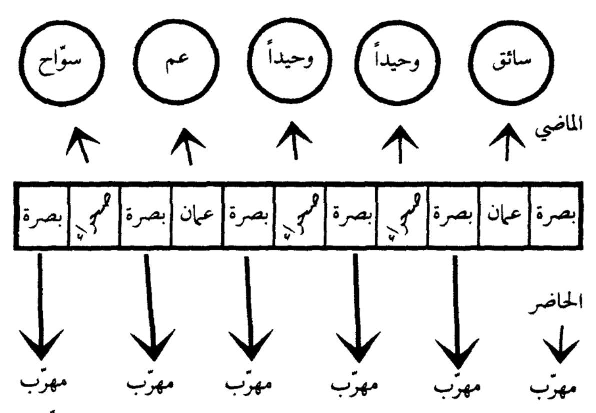


ماذا يمكننا أن نستنتج:

علىٰ المستوى الأدبي يمثل هذا تراكباً في الأشكال يروي المراحل الهامة للطريق الذي شقه أبو قيس والشعب الفلسطيني، وعلى المستوى الدلالي يمثل هذا ان حالة الانطلاق الحالية هي في نفس الوقت وصول، وانه لا يوجد على الاطلاق نقطة صفر ولكن فقط نقطة وسيطة وينطلق ديالكتيك الحاضر والمستقبل من الماضي. ويجد هذا القانون تعبيره الأدبي هنا بادخال التتابع في التواقت. ويقترن هذا التكنيك مع منظور كل فرد لا يستطيع أن يعيش حقيقة إلا في الحاضر، ولكنه مرتبط دوماً بماضيه ومشاريع المستقبل.

هذا البعد الأكثر تغلغلاً في الماضي عند أبو قيس أقل عمقاً عند أسعد فهو ذاك النمط الذي يسعى إلى منفعة اللحظة والذي يتمتع بأنانية كاملة، بينما يمثل أبو قيس نمط البطل الذي يملك نظراً عميقاً جاداً.

ولنرسم لوحة أسعد:

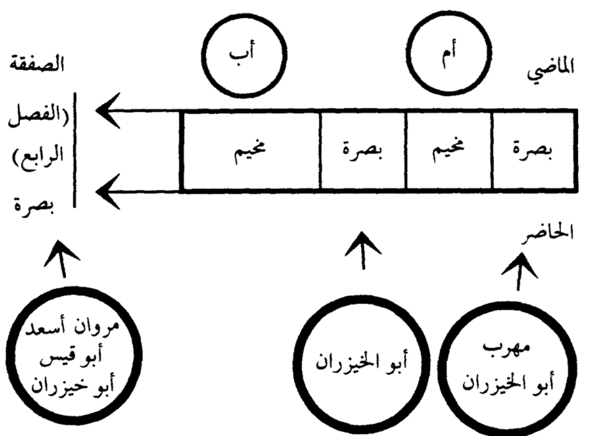


ما يدهش في قصة أسعد أن ماضيه «حالي». فهو قريب جداً، إذ القسم الأول من هروبه بين عمان والبصرة يروي قصة اخفاقه الأول فبعد أن خدعه السائق تاركاً إياه وحيداً في الصحراء التقطه بعض السوّاح. إن ماضيه هو الرغبة المشخصة جداً للهرب بأسرع ما يمكن لكسب النقود.

أخيراً تتبع قصة مروان قبل أن تلتقي حياة كل شخصية من الشخصيات الثلاثة في الفصل الرابع على طريق مشترك. ولماضي مروان بعد شاب مراهق، انه الماضي الذي عرفه وسط عائلته.

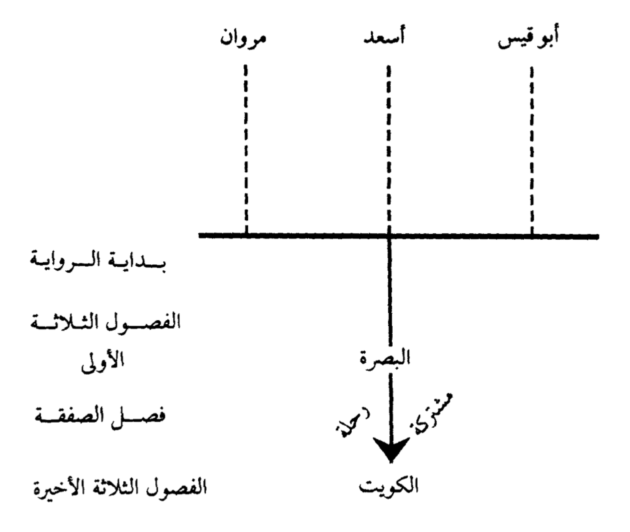
ومن ناحية التكنيك الأدبي يصب هذا الفصل مباشرة في أحداث

الفصل الرابع الذي يعتبر نقطة لقاء الرجال الثلاثة وأبو الخيزران: من يحمل على عاتقه مهمة تهريبهم ونقطة التقاء الأقدار الأربعة.



يقع الفصل الرابع في موقع وسط بين القسمين الكبيرين اللذين سبق الإشارة إليهما. ولن تبدأ القصة الحقيقية للرحلة المشتركة إلى الكويت إلّا الآن، ويقترن المنظور للراوي الآن أيضاً مع تتابع مراحل الطريق وهكذا لقد كانت وظيفة القسم الأول عبارة عن عرض درامي قبل القصة للأبطال (ما عدا أبو خيزران الذي سيجري إدخاله خلال الرحلة المشتركة) ضروري لفهم ما يتبع. لقد أفاد التكنيك التواقتي هـذا العرض الأول. وسيفيـد التكنيك التتابعي التطور الدرامي لإخفاقهم المأساوي.

يمكن التعبير عن بنية تقسيم الرواية بالشكل التالي:



أما الآن فلندرس لماذا عرض الراوي حياة الشخصيات الثلاثة ثم أتبعها بحياة المهرب.

ما الفرق بينهما؟ وماذا تمثل بصفتها أنماطاً للشعب الفلسطيني؟

أربعة أنماط «للبطل المنفي»: قرار الهرب من البؤس ماذا تمثل هذه الشخصيات الأربع الرئيسية للرواية؟ برأينا إنها تمثل أربعة أوهام مختلفة، في عمر مختلف، وتختلف خصوصاً فيما بينها حسب شعورها بالذنب وتؤكد بالنسبة للشخصيات الثلاثة الأولى أنه ليس من اللازم رؤيتها بصفتها ضحايا بريئة وقعت في يد انتهازي، إذ ليس هذا إلّا أحد وجوه الحقيقة. لقد أظهرت الرواية وجهاً آخر مختلفاً تمام الاختلاف وراء تراجيديتها، ولا

يكمن المعنى العميق لموت الشخصيات الثلاث في أن ما جرى على الحدود هو نتيجة حادث عارض لكنه النتيجة المنطقية لطريق لم يكن صحيحاً منذ البداية. لقد كان قرار الارتباط بهذا الطريق أصل المأساة وليس حادثاً خلال المسير.

إن أحداً من الشخصيات لم يتخذ هذا القرار في صحو التفكير الهادىء، فقد كانوا مدفوعين من الخارج تدفعهم ظروفهم ولذلك كانوا هم أنفسهم مسؤولين عن هذا الارتباط. وقبل أن نحدد كيف وجدت هذ المسؤولية وذاك الشعور بالذنب نود ملاحقة ظروف هذا القرار.

أبو قيس:

من هو أبو قيس؟ إنه رجل عجوز، فلاح، يحب أرضه بعنف بعد أن طرد منها، ويعني له الطرد من أرضه، اختطاف كائن عزيز عليه، والحقيقة أن أبا قيس يحب الأرض كما لو كانت امرأة:

«كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها، خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام، وقد اغتسلت بالماء البارد، الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد، وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً، الخفقان ذاته: كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفوراً صغيراً»[1].

الطرد من الأرض بالنسبة له عبارة عن خزي عظيم تصدعت له حياته. فيفكر أبو قيس بمغادرة بؤس المخيم ليجرب أن يجد العمل وبالتالي الرفاهية، وذلك في لحظة قلق ممزوجة بعدم اليقين. إن النصيحة الخادعة لأحد الأصدقاء ودموع زوجته قد حثّته على اختيار حاسم، فكيف قدم الراوي ساعة الفرار هذه.

---

(١) منشورات دار الطليعة ٧٢ رجال في الشمس ص ٣٧.

ونلاحظ من خلال السياق التتابعي للرواية أن أبا قيس مأخوذ بخط عشوائي ضغط داخلي وليس منسوقاً بخط واعٍ فمثلاً لنر الحوار بين أبـو قيس وزوجه وصديقه حول ما سيكون بإمكانه بناؤه وشراؤه وعمله فيما لو كانت لديه فقط بعض الموارد.

وهنا يتدخل الراوي بقفزة عريضة تشمل الـزمن اللاحق للحـوار، لينقلنا مع أبي قيس بعد وصوله البصرة حيث سيحاول العبور اللاشرعي إلى الكويت... وكان قد حصل الاختيار قبل ذلك:

لقـد عرف انها سـوف تبكي، سترتجف شفتهـا السفـلى قليـلاً، ثم ستنساب دمعة *واحدة تكبر رويـداً رويداً* ثم تنـزلق فوق خـدها المغضن الأسمر. حاول أن يقول شيئاً، ولكنه لم يستطع كانت غصة دامعة تمزق حلقه، غصة ذاق مثلها تماماً حين وصـل إلى البصرة، وذهب إلى دكان الرجل السمين الذي يعمل في تهريب الناس من البصرة إلى الكويت... (ص ٤٩).

إنه الإحساس بالغصة الذي يربط على المستوى الـروائي طورين في حياة البطل يمثلان اختلافاً كبيراً بالنسبة له. ومع هذا، فكل ما نعلمه عن هذا المنعطف الرئيسي عبارة عن انعكاس في الإحساس. لقد ترك أبو قيس نفسه مدفوعاً بحجج خارجية وليس بقرار واعٍ داخلي.

لهذا رافقة الشك طوال الطريق كله. وتجده في حواره الصامت مـع الأستاذ الشهيد، يطرح بعض الأسئلة التي يتوجه بها، بعد كل حسـاب لنفسه هو[1]:

ترى لو عشت. لو أغرقك الفقر كما أغرقني، أكنت تفعل ما أفعـل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟

---

(١) رجال في الشمس ص ٤٣.

والحقيقة أن أبا قيس نفسه كان يرى أن طريقه التي يسلكها غير صحيحة ومع ذلك فإنه وتحت ضغوط هي بالأساس غير منطقية وجد نفسه وجهاً لوجه مع الصحراء والحر وبالتالي وجهاً لوجه مع الموت.

أسعد:

هو نمط الفلسطيني الذي يريد الهرب لأسباب فردية تماماً إذ بعد أن يستكمل لنفسه حجة أنه ثوري يبحث عنه البوليس دون أن يؤكد الراوي إذا كان هذا الخطر حقيقياً. يهرب لمنفعة شخصية على عكس أبو قيس.

يقابل أسعد صديق والده سائق إحدى الشاحنات، ويقترح عليه أن يصطحبه إلى بغداد مقابل عشرين ديناراً يحدثه أيضاً عن الاضطهاد السياسي كي يدفعه للهرب: إنني انقذ حياتك بعشرين ديناراً، أتحسب أنك ستمضي عمرك مختفياً هنا؟ غداً يلقون القبض عليك[1]؟ وهكذا يغريه السائق، وعندما يتساءل أسعد كيف سيتدبر أمر الحصول على النقود يحثه على أن يستدين «استدن استدن أي صديق بوسعه أن يعطيك عشرين ديناراً إذا عرف انك ستسافر إلى الكويت».

وكمن أخذته الدوامة ينصت أسعد لسائق الشاحنة وهو يتكلم عن السهولة التي يمكن معها تكوين ثروة في الكويت فيستدين في الحال خمسين ديناراً من عمه:

«سوف يكون بوسعي أن أرد المبلغ في أقل من شهر هناك في الكويت يستطيع أن يجمع المرء نقوداً في مثل لمح البصر»[2].

ويبدأ أسعد الاعتقاد جدياً بهذه الثروة الخارقة التي لا يمكن الحصول عليها في عمان. لكن السائق يخدعه تاركاً إياه في الصحراء بين عمان وبغداد ليلتقطه بعض السواح معهم دون أن يخفوا رأيهم واصفين محاولة أسعد

---

(١) رجال في الشمس ص ٥٧.
(٢) رجال في الشمس ص ٦١.

بالهرب لقد هرب من ماذا؟ ليس من السلطات على التأكيد التي لا يفكر بها على الإطلاق، إذ إن السائق هو زوده بهذه الحجة المشرفة. إن أسعد لا يفكر إلاّ بالنقود مفتاح المستقبل ولكنها في الواقع، السراب في الصحراء.

لقد كان رد فعله الثاني بعد أن أدانه العم خمسين ديناراً:

«شد على النقود في جيبه وتحفز في مكانه، ولكنه حين لمسها هناك في جيبه دافئة ناعمة، شعر بأنه يقبض على مفاتيح المستقبل كله...»[1].

ويتمالك غضبه أمام عمه الذي يريد شراءه ليتزوج ابنته بعد عودته من الكويت، لكنه خسيس لدرجة أنه يستطيع دحض مساومة كهذه، فيأخذ النقود ساخراً من عمه داخل نفسه:

«يا إله الشياطين من الذي قال إنه يريد أن يتزوجها من قال له إنه يريد أن يتزوج...؟ أبداً»[2] إذاً باختصار كان أسعد يلهث وراء منافع أنانية بحتة...

مروان:

هو نمط الفلسطيني الشاب الذي يرحل لأسباب نبيلة كي يعيل عائلته عمره ستة عشر عاماً، ترك المدرسة لشعوره بأنه مسؤول عن مشكل صعب: طلق أبوه أمه وتركها وحيدة، فتحتم على الأم إطعام إخوته الصغار لهذا كان على الابن أن يقوم مقام الأب. لقد تزوج الأب من امرأة أخرى، ذات عاهة، ليعيش بهدوء دون عبء عائلي مؤجراً بعض حجرات المنزل الذي تملكه الزوجة الجديدة.

يكره مروان أباه بسبب فعلته هذه، لكنه يفهم في نفس الوقت الأسباب التي يولدها البؤس، ويعبر مروان عن فهمه هذا برسالة يوجهها لأمه:

---

(١) رجال في الشمس ص ٦١ ـ ٦٢.   (٢) ص ٦١ المرجع السابق.

«لقد كان طموحه كل طموحه هو أن يتحـرر من بيت الطين الــذي يشغله في المخيم منــذ عشر سنــوات، ويسكن تحت سقف من إسمنت»[١].

لقد كان البؤس أصل فعلة أبيه اليائسة هذه، فراح يبحث على إنقاذ اخواته وأمه منه. أضف إلى ذلك أن أخاه الذي يعمل في الكويت، قد توقف عن إرسال النقود بسبب زواجه، لهذا يقرر مروان السفر، أهو مذنب لاتخاذه مثل هذا القرار؟ لقد كان مدفوعاً مثل أبو قيس لكنه يشارك أيضاً كل أوهام أسعد حول موضوع الثروة السهلة، دون أن يعرف الحقيقة التي تنتظره هناك «لسوف يرسل كل قرش يحصل عليه إلى أمه، سوف يغرقها ويغرق اخوته بالخير حتي يجعل من كوخ الطين جنة إلهية. إنه صغير جداً ليقف على أبعاد قراراه، حقاً يعرف جيداً ما هو البؤس لكنه يجهل الطريق الصحيح للتخلص منه»[٢]. وقدأشار الراوي إلى التناقض القائم بين أوهام مستقبل سعيد والطريق الصحيح الموصل إليه، محدداً منذ البداية:

«لم تكن لديه أية فكرة محددة عن وجهته الجديدة»[٣].

وختاماً لهذا العرض فيما يخص مروان يلاحظ حقيقة أنه ينطوي على مزاج مثالي يعتقد أنه يستطيع مقابلة البؤس الواقعي بواسطته.

أبو الخيزران سائق شاحنة الماء.

من يقود الركاب الثلاثة إلى المـوت مؤكداً أنه يصطحبهم إلى الجنة. إنه نمط الانتهازي الذي لا يهمه إلاّ النقود. بينما يبدي للآخرين مظهـراً مخـالفـاً قناعاً في الحقيقة ليغطي جشعه المادي. ولنر كيف يقدم نفسه لمروان.

لكن هذا القناع الذي يغطي الحقيقة بشكل رديء، يبدأ بالتساقط،

---

(١) رجال في الشمس ص ٨٠. (٣) ص ٧١.

(٢) رجال في الشمس ص ٨٥.

لتنكشف الحقيقة قليلاً قليلاً، كلما توغلنا في الرواية. نعرف أن أبا الخيزران فلسطيني خدم في الجيش البريطاني وكان سائقاً ممتازاً:

«كان أبو الخيزران سائقاً بارعاً، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل ١٩٤٨ أكثر من خمس سنين»[١].

ولكنه وحسب التسلسل السياقي للرواية، كان سائقاً سيئاً عندما استدعاه المناضلون الفلسطينيون ليعمل في صفوف المقاومة. لقد «فقد» مواهبه فجأة، ليجدها فقط لحظة أن أتبعه التاجر الغني «حاج رضا» في خدمته. انه ليس فقط انتهازياً لا يبحث إلا عن أن يغتني، بل زيادة على ذلك، وبسبب من هذه الحقيقة، متخلياً عن قضية: لم يعرف أبداً كيف يقاتل في سبيل قضية شعبه، وقد عبر كنفاني عن هذا النمط من الفلسطيني المنفي بالصورة الفنية «للخصاء»:

«مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه، ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم، وساعة أثر ساعة، مضغه مع كبريائه وافتقده كل لحظة من لحظات هذه السنوات العشرة، ورغم ذلك فإنه لم يعتده قط، عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور، ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه ضيّع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن، وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون»[٢].

ويتضح وجهه الحقيقي شيئاً فشيئاً من وراء قناعه إلى أن يعترف بصراحة قاسية أن لا شيء يهمه إلا النقود:

«.. أقول لك الحقيقة؟ انني أريد مزيداً من النقود، مزيداً من النقود ولقد اكتشف انه من الصعب تجميع ثورة عن طريق التهريب»[٣].

---

(١) رجال في الشمس ص ٩٤.

(٢) رجال في الشمس ص ١٠٩ ـ ١١٠.

(٣) رجال في الشمس ص ١١٤.

لقد كان قناعه إذاً وعلى وجه التحديد السبب الرئيسي في الكارثة التي وقعت على الحدود. فبعد أن جعل الحاج رضا موظفي الجمارك يعتقدون أن أبا الخيزران دون جوان، فأراد أحدهم أن يعرف المزيد، عندها راح يطرح عليه أسئلة حول موضوع علاقاته الجنسية الملفقة طبعاً معيقاً إياه عن العودة لاخراج الركاب الثلاثة من الخزان بسرعة، فكان هذا التأخير اللامتوقع سبباً في إحداث الموت.

ولتلخيص ما سبق نقول إن أبا الخيزران واحد من جرذان الصحراء على رأي أسعد خلال حديثه مع السوّاح الذين أنقذوه في الصحراء بين عمان وبغداد. ولقد اعتقدت السائحة أنها ترى ثعلباً بدل الجرذ، لكن أسعد يخبرها أنه ليس أكثر من جرذ بسيط من جرذان الصحراء. انه المظهر الذي يخدع جرذ يتغذى أيضاً على جرذان «أصغر منه»:

«أوف! إن هذه الصحراء مليئة بالجرذان، تراها ماذا تقتات؟

أجاب بهدوء:

جرذاناً أصغر منها»[١].

مثل أبو الخيزران، السائق البائس الذي يتغذى على أناس أكثر بؤساً:

- «ما اسم الفندق الذي تنزل فيه؟
- فندق الشط
- آه فندق الجرذان؟.. لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر»[٢].

هذه الجرذان رمزياً في الرواية تشير إلى جهة بعيدة المكنون إنها ترمز إلى ما ستؤول اليه نهاية يراها كاتبها انها ليست أكثر من فرضية لمسك حبل ولكنه سيكون مفروضاً.

---

(١) ص ٦٧. (٢) ص ٦٢ - ٦٨.

بنية الطريق: الخط البياني للإخفاق:

أظهرنا حتى الآن الطريق الذي قطعته الشخصيات الثلاث الرئيسية، أبو قيس، أسعد، مروان، حتى البصرة قبل السفر إلى الكويت، في البصرة ثمّ عقد الصفقة بينها وبين الشخصية الرابعة أبو خيزران سائق الشاحنة الذي أخذ على عاتقه نقل الثلاثة إلى الكويت عن طريق الصحراء مقابل المال لكن أبا قيس لم يكن مطمئنا لشروط الرحلة:

«اسمع يا أبا الخيزران هذه اللعبة لا تعجبني! هل تستطيع أن تتصور ذلك في مثل هذا الحر، من يستطيع أن يجلس في خزان ماء مقفل؟»[1].

يبدي أبو قيس حذره من السائق وفي ذات الوقت يبدي اهتماماً أكثر بانجاح الصفقة يحزر أبو الخيزران ما يجول في خاطره فيعمل على تبديد تخوّفاته:

«لا تجعل من القضية مأساة، هذه ليست أول مرة، هل تعرف ما الذي سيحدث؟ ستنزلون إلى الخزان قبل نقطة الحدود في صفوان بخمسين متراً سأقف على الحدود أقل من خمس دقائق، بعد الحدود بخمسين متراً ستصعدون إلى فوق وفي المطلاع على حدود الكويت سنكرر المسرحية لخمس دقائق أخرى ثم هوب ستجدون أنفسكم في الكويت»[2].

يبدو السائق واثقاً من صنعته: تلك السهولة التي يصف بها العملية عبارة عن عنصر اقناع يستعمله ضد من هم أكثر منه ضعفاً. من يسمعه يتكلم يظن أن ليس هناك من مكدر غير الإقامة السريعة جداً داخل الخزان أضف إلى ذلك أن أبا الخيزران يتكلم بمصطلحات رياضية «خمسون متراً» ليختصر الطريق الطويل لهذا بدا الطريق كأنه خال من العقبات.

لقد ترك أبو قيس نفسه تسقط قليلاً قليلاً أسيرة كلامه، متشبثاً بنوع

---

(١) رجال في الشمس ص ٩٦. (٢) ص ٩٧ - ٩٨.

آخر من الشك. «. . . سأقول لك الحقيقة وأرجو ألا تغضب أنا أشك في إنك تملك سيارة»[1].

نلاحظ أنه يشك أبداً في السائق ذاته مثلما كان ذلك في البداية بل تظهر كلماته جيداً انه يريد الوصول إلى الكويت مهما كلّف الثمن لهذا يريد أن يطمئن إلى وسيلة نقل تحقق له ذلك:

«أنا أفضل أن أدفع خمسة عشر ديناراً وأذهب مع مهرّب عن طريق الصحراء لا أريد مزيداً من المشاكل. . »[2].

الكل هنا في موقف شك بأبي خيزران الذي يتكلم عن الكويت كأنه يتكلم عن جنة الله على الأرض ولكن لا تلبث أن تختفي عقبات الطريق تحدي الصحراء الحارقة مخاطر الحدود ولا تبقى إلا الثروة وحدها التي تعبىء الشخصيات.

ويتردد أسعد في تصديق اللارجل:

«اعفينا من تصديق قصة رحلة القنص يبدو لي أن الحاج رضا وجنابك تعملان في التهريب»[3].

ولكن أسعد لا يدوم تردده إلا لحظة قصيرة:

«أنا شخصياً لا أهتم إلا بموضوع وصولي إلى الكويت أما ما عدا ذلك فإنه لا يعنيني»[4].

ويشك مروان بنوايا أبو الخيزران الخبيثة:

«ولكن كيف تريدني أن أثق بك»[5].

ورغم ذلك يقرر بحماس والصفقة على وشك الإتمام

«وأنا سأسافر معكما».

---

(١) رجال في الشمس ص ٩٩.
(٢) ص ٩٩.
(٣) ص ١٠٠.
(٤)، (٥) ص٨٢

وما يثير الاهتمام بالمقابل وجه أبو خيزران الغريب الذي يشد أبو قيس من ذراعه «من قال إنك عجوز» حتى قبل أن يبت أبو قيس في قراره النهائي بل ويؤكد أن على أبو قيس أن يأتي معهم.

وتبدأ أول مراحل الرحلة الثلاثة، انها بداية الطريق الحقيقي.

«لم يكن الركوب فوق ظهر السيارة الجبارة مزعجاً كثيراً فرغم أن الشمس كانت تصب جحيمها بلا هوادة فوق رأسيهما إلا أن الهواء الذي كان يهب عليهما بسبب سرعة السيارة خفف من حدة الحر»[1].

نلاحظ أن الركاب يحاولون اظهار تآلفهم مع المناخ الحارق عندما يعتبرون هبات الهواء كالمنّ الساقط من السماء. بينما هم في الحقيقة في نار الجحيم والهواء مصطنع.

إن متابعتنا لتساقط القناع عن وجه أبي الخيزران الحقيقي، يكشف ضمنياً عن التعاقب المنطقي للطريق وبإمكان القارىء أن يقف على الخطر الذي يتهدد الركاب الثلاثة دون أن يدركه هؤلاء، بل على العكس يظهرون سلبيتهم.

«هل تتصور أن هذه الكيلومترات المئة والخمسين أشبهها بيني وبين نفسي بالصراط الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار فمن سقط عن الصراط ذهب إلى النار ومن اجتازه وصل إلى الجنة. أما الملائكة هنا فهم رجال الحدود»[2].

والملاحظ أن أبو الخيزران يتقمّص هنا شخصية الإله: الصراط الذي وعد الله خلقه يصبح الصراط الذي وعد أبو الخيزران ركابه.

إن الصراط يعني هو الطريق الذي افترضه الركاب والذي هو في الواقع مصيرهم الحقيقي.

---

(١) رجال في الشمس ص ١٠٥.

(٢) رجال في الشمس (١٠٥ ـ ١٠٦).

الصحراء هنا هي جهنم المحرقة والجنة هي الكويت الغنية.

كيف يرى الركاب الثلاثة أبا الخيزران حالياً؟

يرى أسعد في هذا الرجل رجلاً سعيداً:

«... كنت أقول لنفسي إن حياتك رائعة، لا أحد يشدك من هنا، ولا أحد يشدك من هناك، وتطير أنت منفرداً حيث تشاء، تطير، تطير، تطير...» (ص ١٠٦).

إن ما يقوله أسعد عبارة عن تبرير لشخصه، فهكذا يجب أن يكون هو «الثوري» الفاشل، الذي هرب من مسؤولياته، والذي يرغب على التحديد، «أن يطير، يطير، يطير، منفرداً حيث يشاء». عليه فإن وجهة نظره مثالية، إذ دون أن يعرف محدثه، يعطيه الصورة التي يتمنى اعطاءها لنفسه إن أبا الخيزران شخص مخصي، رأى فيه أسعد الرجل «الطائر» بينما هو الرجل المحروم من عالم الحب. وحسب تحديد هيجل: «الحقيقة هي اللاحقيقة»، وبمعنى آخر أن المظهر لا يعكس الجوهر دوماً، وتتأكد هذه الفكرة في وقت لاحق عندما يكشف أبو الخيزران لأسعد عن نواياه الحقيقية:

«.. أقول لك الحقيقة؟ إنني أريد مزيداً من النقود، مزيداً من النقود، مزيداً من النقود...» (ص ١١٤).

يسقط القناع، ويظهر أبو الخيزران على حقيقته. كان بإمكان الركاب أن يفكروا، ويبدلوا رأيهم، أي، أن يعدلوا عن اتمام الطريق، لكن شيئاً من هذا لم يحصل. ينزلون في الخزان، حتى عندما ينذرهم أبو الخيزران قائلاً: «... سيصبح الخزان من الداخل فرناً حقيقياً». (ص ١١٥) وفي الواقع، لا يتأخرون عن الاعتراف بأقوالهم:

«هذه هي جهنم! انها تتقد» (ص ١١٦).

- «لا أعتقد أن أحدنا سيعطس في هذا الفرن» (ص ١١٦).

- «انه بئر ملعونة. . .» (ص ١١٧).

- «ماذا تنتظر؟ عجل، اننا على وشك الاختناق!» (ص ١١٧).

إنه أول اتصال لهم مع «جهنم» مثلما يقولون، وهم اذ يقبلون ذلك، يقبلون أن يتكدسوا في الخزان، أن يخاطروا بحياتهم، ويثبت كل هذا إلى أي درجة هؤلاء الرجال مستعدين للذهاب من أجل أن يصنعوا ثروة.

يتم أبو الخيزران توقيع أوراقه من حرس الحدود بسرعة، ويتحرك بسرعة أيضاً إلى الطرف الآخر، ليخرج الركاب نصف موتى:

«كان وجه (أسعد) محمراً ومبتلاً، وكان بنطاله مغسولاً بالعرق، أما صدره فقد انطبعت عليه علائم الصدأ فبدا وكأنه ملطخ بالدم. نهض مروان وهبط السلم الحديدي باعياء، كانت عيناه حمراوين، وكان صدره مصبوغاً بالصدأ، وحين وصل الأرض، وضع رأسه فوق فخذ أبي قيس ومدد جسده ببطء إلى جانب العجل. . ولولا أن صدر مروان كان يرتفع ويهبط، ولولا أن أبا قيس كان يتنفس بصفير مسموع، لخيل إليه اذن انهما ميتان». (ص ١٢١ ـ ١٢٢).

والحال هذا، هل بامكاننا أن نتخيل «رجوعهم» بعد أن عرفوا خطورة سفرهم؟ هل سيزن الركاب نتائج خطر كهذا، ليبحثوا عن حل آخر؟ ليبدلوا رأيهم؟

لا يبدو ذلك، فقد تابعوا طريقهم، وشرعوا في المرحلة الثانية من رحلتهم، التي تبدأ بالفصل السادس المعنون «الشمس والظل»:

«شق العالم الصغير الموهن طريقه في الصحراء مثل قطرة زيت ثقيلة فوق صفيحة قصدير متوهجة، كانت الشمس ترتفع فوق رؤوسهم مستديرة متوهجة براقة، ولم يعد أحد منهم يهتم بتجفيف عرقه. فرش أسعد قميصه فوق رأسه، وطوى ساقيه إلى فخذيه، وترك للشمس أن تشويه بلا مقاومة. أما مروان فقد اتكأ برأسه على كتف أبي قيس، وأغمض

عينيه. وكان أبو قيس يحدق إلى الطريق مطبقاً شفتيه باحكام تحت شاربه الرمادي الكث». (ص ١٢٩).

ينجم عن هذه اللوحة وبشكل واضح العياء واليأس: فالركاب يقعون فريسة عجز فيزيائي ونفسي، بعد أن اختفت الشجاعة والحيوية التي أظهروها في بداية الرحلة، وأصبح اليأس وحده «الحافز» المشروع للاستمرار.

لقد بدوا وكأنهم مأخوذون في دائرة مفرغة: يهربون من بؤس المخيم الذي تركوه من ورائهم، ومن الطبيعة الشرسة التي تنصب أمامهم، في آن واحد. لم يعد بامكانهم المقاومة، وكأنهم يعلنون قدماً أنهم مهزومون، ولهذا السبب يتركون أنفسهم للأحداث كي تتقاذفهم:

«كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم وحطامهم وآمالهم وبؤسهم وبأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم، كما لو أنها آخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول. وكانت العيون كلها معلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية». (ص ١٢٩).

وهكذا يبدو أن «عالمهم الصغير الموهن» (ص ١٢٩) الذي ترمز اليه الشاحنة، قد أصبح قدر الفلسطيني المنفي المهدد، والذي يخوض صراعاً خطراً مع قدر حقيقي «مجهول وجبار» (ص ١٢٩). وفي النتيجة يفلت منهم اقتياد قدرهم، لأنهم ضحايا قوة عظمى، يحاولون الالتصاق بعيون «مشدودة إليها بحبال غير مرئية» (ص ١٢٩). كذلك فإن أبا الخيزران أيضاً ضحية، حتى ولو بدا انه يتحكم بوضعه، فله أحلامه ومطامعه التي يتوقف تحقيقها حسب ارادة هذا القدر المجهول!!

إن الأحداث اللاحقة التي تتوالى بسرعة لافتة للنظر تفسر تحليلنا السابق. وقبل الوصول إلى حدود الكويت، يخاطب أبو الخيزران الركاب:

«لنسترح قليلاً قبل أن نبدأ التمثيلية مرة أخرى» (ص ١٣٢).

وها هم ينزلون من جديد داخل الخزان.

إن تأخراً غير متوقع في مكتب رجال الجمارك يجمد الحالة، إذ يطلب الجمركي من أبي الخيزران أن يحكي له عن علاقته باحدى الراقصات:

«فكر بها ليل نهار، ركب فوقها كل المجون الذي خلقه حرمانه الطويل الممض، كانت فكرة أن صديقاً له قد ضاجع عاهرة ما، فكرة مهيجة تستحق كل تلك الأحلام» (ص ١٣٨).

لقد رأت سلطات الحدود العالم عبر الجنس، وبسبب الجنس يتهدد خط الرحلة كله. إذ بعد أن تحرك أبو الخيزران بالشاحنة، وذهب ليفتح الخزان، كان الركاب الثلاثة قد ماتوا خنقاً: إن السلطات هي العوامل الأساسية التي أدت إلى هذه النهاية المأساوية.

وهكذا فقد كانت حدود الكويت للركاب مانعاً لا يمكن اجتيازه، وعليها تحطمت كل أوهامهم.

والآن، نجد أنفسنا في المرحلة الثالثة من الرحلة، بعد أن توقف الطريق للركاب الثلاثة، ولم يزل مستمراً للسائق:

«قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل متجهاً إلى خارج المدينة النائمة...» (ص ١٤٧).

يتقدم تدريجياً في الصحراء الغارقة في العتمة، يلقي الجثث حيث تلقي البلدية قاذوراتها، ويسحب النقود من جيوبها بعناية، ثم يعود على رؤوس أصابعه، لتنبثق هذه الفكرة في رأسه:

«لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟» (ص ١٥٢).

لصرخة أبي الخيزران هذه دلالة رمزية سنحللها في مكان لاحق.

أبعاد الموضوعة الأساسية للطريق كعنصر بنيوي:

إن الموضوعة الأساسية لتحليلنا هي إخفاق الحلول الزائفة المتمثلة في: الهرب من بؤس المنفى، وسنرى أن الصور الفنية كلها ترجع إلى السراب، الأوهام، الأحلام، التي ترافق الطريق، وأن للشخصيات الروائية كلها مطامعها وأوهامها الفردية.

ومن الملاحظ أن الفصل السادس «الشمس والظل» يعيد من جديد كل ما سبق وقيل عن أحلام كل شخصية، لقد حصل هذا التكرار لحظات قليلة قبل الموت. ويرتكز التكنيك الأدبي على تعاقب ماضي كل فرد مع «لايتموتيف» الحاضر، تعبر عنه السيارة التي تواصل عبور الطريق:

«سوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً وأن نشتري عرق زيتون أو عرقين، وربما نبني غرفة نسكنها وتكون لنا، أنا رجل عجوز قد أصل وقد لا أصل، أو تحسب إذن إن حياتك هنا أفضل كثيراً من موتك؟ لماذا لا تحاول مثلنا؟ لماذا لا تنهض من فوق تلك الوسادة وتضرب في بلاد الله بحثاً عن الخبز؟ هل ستبقى كل عمرك تأكل من طحين الاعاشة الذي تهرق من أجل كيلو واحد منه كل كرامتك على أعتاب الموظفين؟».

* * *

وتمضي السيارة فوق الأرض الملتهبة، ويدوي محركها بلا هوادة.

* * *

شفيقة امرأة بريئة، كانت صبية يافعة حين طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ. وأمه لا تحب أن يحكي إنسان عن أبيه،

زكريا راح. هناك، في الكويت، ستتعلم كل شيء. ستعرف كل شيء. أنت ما زلت فتى لا تفهم من الحياة إلاّ قدر ما يفهم الطفل الرضيع من بيته، المدرسة لا تعلم شيئاً، لا تعلم سوى الكسل فاتركها وغص في المقلاة مثلما يفعل سائر البشر.

السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة، ويدوي محركها بهدير شيطاني.

* * *

ربما كانت قنبلة مزروعة في الأرض تلك التي داس عليها فيما كان يركض، أو ربما قذفها أمامه، رجل كان مختبئاً في خندق قريب، كل ذلك لا يهم الآن. ساقاه معلقتان إلى فوق، وكتفاه ما زالتا فوق السرير الأبيض المريح، والألم الرهيب يتلولب بين فخذيه. كانت ثمة امرأة تساعد الأطباء. كلما يتذكر ذلك يعبق وجهه بالخجل. ثم ماذا نفعتك الوطنية؟ لقد صرفت حياتك مغامراً، وها أنت ذا عاجز عن أن تنام إلى جانب امرأة! وما الذي أفدته؟ يكسر الفخار بعضه. أنا لست أريد الآن إلاّ مزيداً من النقود، مزيداً من النقود.

* * *

السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة، ويدوي محركها بالهدير.

* * *

دفعه الشرطي أمام الضابط فقال له: تحسب نفسك بطلاً وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق! بصق على وجهه، ولكنه لم يتحرك فيما أخذت البصقة تسيل ببطء نازلة من جبينه، لزجة كريهة تتكوم على قمة أنفه. أخرجوه، وحينما كان في الممر سمع الشرطي القابض على ذراعه بعنف يقول بصوت خفيض: يلعن أبو هالبدلة! ثم أطلقه فمضى يركض. عمه يريد أن يزوجه ابنته ولذلك يريده أن يبدأ، لولا ذلك لما حصل الخمسين ديناراً كل حياته.

السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة، ويهدر محركها مثل فم جبار يزدرد «الطريق». (ص ١٣٠ ـ ١٣١).

إن لتماثل هدفهم «أن يصنعوا ثروة» دوافع مختلفة: أبو قيس يريد أن يشتري بعض شجيرات الزيتون، ويبني حجرة، ويعلم ولده. أسعد يريد فقط نقوداً ليثأر من عمه الذي يرمي إلى إجباره الزواج من ابنته. مروان يريد إعانة عائلته. أبو الخيزران لا يبحث إلاّ عن مزيد من النقود ليرتاح في وقت لاحق.

من الواضح أن هذه الدوافع قد تولدت عن البؤس، وفوق هذا تمايزت فيما بينها: من شراهة أبو الخيزران العميلة إلى إخلاص مروان النبيل.

ولقد ارتبط تحقيق الهدف ارتباطاً وثيقاً بتحقيق الرحلة، وعليه، سنرى كيف يقوم الحقل الدلالي للطريق:

إن لعناصر خارجية عديدة فعلها على الطريق: مناخ العراق الحارق، الصحراء وشمسها الرصاصية التي تؤدي إلى الموت. وفي المقابل: شط العرب الذي يرمز إلى الماء، وبالتالي الحياة. هذان الحقلان الدلاليان متعارضان، وقد تولد من تعارضهما تحد للطريق:

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون، كانوا يقولون لهم إن فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات، قتلته ضربة شمس. كان يغرس معوله في الأرض سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس! هذا صحيح، من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي. أيمكن للشمس أن تقتلهم وتقتل كل الزخم المطوي في صدورهم؟» (ص ١٣١ ـ ١٣٢).

يرسم هذا الوصف لوحة الرحلة، ونرى أن الدعائم الثلاثة بالطبع هي: الشمس، الصحراء، الموت. ويكفي الجو الخانق وحده لأن يكون أحد العوامل التي أدت إلى النهاية التراجيدية.

إنه عبارة عن تهديد يمكن له تعريض الحالة للخطر، يحلق فوق رؤوس الركاب كالشؤم. وفوق هذا ان ما كان يقال لهم من حكايات عبارة عن إنذار آخر: «قتلته ضربة شمس!» كذلك فإن فكرة الموت موجودة بحضورها الكلي في هذه الاستعارة عن الصحراء: «عملاق خفي يجلد رؤوسهم»، والرامزة إلى تحدي الطبيعة الشرس التي تلتهم الإنسان بالتدريج، هذا من ناحية، وإلى قلق الركاب المستفحل في وحدتهم مع أنفسهم من ناحية أخرى.

لكن وجود شط العرب يلطف اللوحة:

«نحن في آب! إذن هذه الرطوبة في الأرض؟ إنه الشط! ألست تراه يترامى على مدّ البصر إلى جانبك؟» (ص ٣٨)... «في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور...» (ص ٣٧).

الرطوبة، حضور الماء، خفقان الأرض، تتعارض واللوحة الأولى، وان الابتهال لفلسطين الماضي «منذ أن استلقى هناك أول مرة» يوازن الديكور الحقيقي، ويخفف من وطأة الجو الحالي. ولكن ليس هذا المناخ إلاّ اصطناعياً، ليس له أثر المناخ الحاضر، لأنه مؤقت، بينما ترافق الصحراء القاحلة الركاب على الدوام.

إذا كان هذا هو الجو العام للرحلة، فكيف لا تتوقع تدهوراً تراجيدياً للأحداث؟ ما الذي ليس مرضياً منذ بداية الرحيل؟ سبق وقلنا إن الاختيار لم يكن حراً: لقد دفعت ظروف الوسط الركاب ليهربوا من شبح البؤس. ولكن، لأيّ الوسائل كان لجوؤهم لتحقيق هدفهم؟ هنا يكمن المشكل

كله: لقد اختاروا التعرض للخطر، بينما كل استعدادات السفر، وكل شروط الصفقة، تظهر بوضوح أنهم قد تورطوا في طريق زائف:

«كل تلك الطريق المنسابة في الخلاء كأنها الأبد الأسود، أنسيتها؟» (ص ٣٨).

ـ لنلاحظ أن هذا الاستشهاد قد ظهر في بداية الرواية ـ على المستوى البنيوي، يأخذ الطريق أبعاداً جديدة، فهو يطرح كرهان حقيقي، لدرجة تصبح معه قصة الرحلة كلها، عبارة عن عبرة لطريق خادع. وهكذا تذوب أوهام الركاب كلها في سراب طريق يقودهم إلى الإخفاق.

إلى أية درجة كان الطريق رمزياً؟[1].

لقد صرخ أبو الخيزران عند نهاية الرواية بسؤال أخير: هذا السؤال هو ما أعطى الرواية كل المغزى الرمزي الذي أراده كنفاني:

«لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟»

ويمكن تفسيره كالتالي:

١ ـ يطرح الشعب الفلسطيني هذا السؤال على نفسه، مما يعبر، بالتالي، عن الإحساس بالخطأ وبداية الشعور بالوعي.

٢ ـ في السؤال أيضاً محاولة لتبرئة الذات، والقاء التهمة على الغير، تماماً مثلما فعل الحكام الرجعيين العرب عندما جرى احتلال فلسطين، فقد أعلنوا براءتهم، وإن الذي كان وراء التآمر والهزيمة ليس هم، وإنما الفلسطينيون أنفسهم أو... الآخرون!!

---

(١) أورد الدكتور إحسان عباس، في مقدمة الجزء الأول من الأعمال الكاملة، أنه قابل غسان كنفاني برأي معارض مفاده أن «رجال في الشمس» لم تنجح جيداً في إيصال البعد الرمزي الذي أراده الكاتب، وقد دحض كنفاني اعتراضه مؤكداً أن روايته قد عبرت على نحو رائع عن كل الرمزية المبتغاة، ولنذكر أن عباس قد انحاز إلى كنفاني بعد قراءة ثانية للرواية.

٣ ـ يفسر هذا السؤال من ناحية أخرى أن أبطال الرواية كانوا سلبيين فعلاً، وذلك عندما لم يروا كم كان الطريق وهمياً. وعليه، لم يكن السبب الأساسي لموتهم الاختناق بين جدران الخزان، إذ لم يحصل ذلك إلاّ بعد فوات الأوان، ولكن، لأنهم كانوا وقيعة فخ، الا وهو: الثروة السهلة.

وخاتمة لتحليلنا، نستخلص ميزات الرواية الرئيسية التالية:

١ ـ تصور هذه الرواية قسوة المنفى تحت كل أشكالها، وهي تمثل فقد ذاتياً للفلسطينيين، يكشف عن عدم القدرة على حل بؤس المنفى.

٢ ـ لا تزود هذه الرواية بعد حلاً إيجابياً، ولا تخلق بطلاً ثورياً، ليس لأسباب الشتات الذاتية، ولكن، لأسباب موضوعية، ترجع إلى عدم كفاية تطور حل تاريخي.

٣ ـ توضح هذه الرواية وهم «الفار ويست» الذي كان أصل «الانقضاض نحو الذهب» باعتقاد أن الثروة توجد بعيداً في «أرض النعيم» لقد كلف هذا الوهم، تاريخياً، حياة آلاف البشر الراحلة صوب كاليفورنيا على «العربات»، ليكتشفوا في طريقهم كل البؤس (هنود، مسافات بعيدة، صحراء).

كذلك، تطابق «رجال في الشمس» «أسطورة الولايات المتحدة» «البلد ذات الفرص اللامحدودة»، على أسطورة الكويت، حيث كل الإمكانيات متوفرة ـ كما يدعون ـ لصنع ثروة.

٤ ـ ومن وجهة نظر إيديولوجية، يثبت كنفاني أن هذه الرواية تمثل تفهماً عميقاً وواعياً لحقيقة المنفى.

* * *

دراسة مفصلة لرواية ما تبقى لكم

١ ـ مقدمة حول الرواية وموضوعها:

لهذه الرواية المكتوبة سنة ١٩٦٦ أهمية تاريخية كبرى، بسبب وقوعها بين إنطلاقة الثورة الفلسطينية سنة ١٩٦٥ وحرب الأيام الستة سنة ١٩٦٧. وتعتبر هذه المرحلة بين حدثين كان لهما أثر كبير على الفلسطينيين من ناحية، والعرب من ناحية أخرى، وكذلك نقطة انطلاق نحو أفق جديد لما بعد ١٩٦٧.

في «أرض البرتقال الحزين» يقدم كنفاني نمطين للبطل: البطل المستسلم والبطل المتمرد. في «رجال في الشمس» يعيد بتطور أكثر، وبالتفصيل، وصف البطل المستسلم حتى نهايته التراجيدية. وعلى العكس، يقدم كنفاني في «ما تبقى لكم» البطل المتمرد الذي يتطور نحو حالة البطل قبل الثوري.

هذا ويؤكد الدكتور إحسان عباس في مقدمة الجزء الأول من أعمال كنفاني الكاملة، أن النقاد العرب قد وجدوا هذه الرواية «غامضة» «ص ١١»، كذلك يحدثنا غسان كنفاني نفسه في «التوضيح» السابق للرواية عن «عالمٍ مختلط» (ص ١٥٩) في «ما تبقى لكم»، لكن هذه الملاحظات لا تنزع شيئاً من قيمة الرواية التي تعتبر أحد أعمال كنفاني الأكثر أهمية.

وعلى غرار «رجال في الشمس» التي أثبتت للمرة الأولى أن وهم البحث عن الثروة ليس إلاّ سراباً، تظهر هذه الرواية للمرة الأولى أيضاً أن إحدى الوسائل الأساسية للتغلب على الوهم تكمن في مواجهة الفلسطيني المباشرة لعدوه الصهيوني.

وقبل أن نباشر تحليلنا، نقترح كفرضية عمل، الأطروحة التالية:

يتمرد البطل على حالته البائسة بشقه طريقاً آخر يسمح له مواجهة حقيقة المنفى[1].

٢ ـ بنية التحام الأبطال الرئيسيين الخمس[★]:

الشخصيات هنا من جديد عبارة عن نتاج للمنفى، لكل منها وضعها المختلف: حامد ومريم أخوان، زكريا عشيق مريم وخائن الوطن، يمثلون جميعاً وجهاً لفلسطين المنفى. وترمز الساعة والصحراء إلى الزمان والمكان اللذين يحتويانهم، ويرتبطان بشكل وثيق مع حياتهم. وسيتطور هؤلاء الأبطال الخمسة بالتدريج نحو حالة جديدة تظهر بجلاء عند نهاية الرواية. وهم يتبادلون فيما بينهم علاقات ثنائية: (حامد / مريم)، (حامد / زكريا)، (حامد / الصحراء)، يتواجهون عبرها، أو، يتقاربون، يفترقون، ليلتحموا في فصل التمرد الأخير عند آخر الرواية.

حامد هنا، إن صح القول، المحور الذي يتحرك من حوله الآخرون ليجدوا سبب عيشهم، وهو يمثل نمط التمرد الذي يشعر بنفسه قوياً وضعيفاً في آن واحد:

«فخطا إلى الأمام تاركاً لخطواته أن تصدر فحيحاً مخنوقاً، مستشعراً ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائماً حين كان يلقي بنفسه في أحضان الموج: قوياً وضخماً ويتدفق بصلابة لا تصدق ولكنه مملوء، أيضاً، بالعجز المهيض الكامل». (ص ١٦٢).

---

(١) يعتمد تحليلنا التالي على رواية «ما تبقى لكم»، في الجزء الأول من الأعمال الكاملة لكنفاني، كذلك ما نرجع إليه من استشهادات تمتد من ص ١٥٩ إلى ص ٢٣٣.

(★) حدد كنفاني في «توضيحه» أن الأبطال الخمس في الرواية، حامد، ومريم وزكريا والساعة والصحراء، لا يتحركون في خطوط متوازنة أو متعاكسة، كما سيبدو في الوهلة الأول، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب (ص ١٥٩).

هذا التناقض البسيكولوجي: قوة / عجز هو أساس ما يتميز به حامد، ويدرك حامد عجزه منذ بداية الرواية عندما تستسلم أخته للخائن زكريا:

«لقد حرصت عليك حرصي على حياتي ذاتها أيتها البقرة، أمضيت كل أيامي وأنا غارق في خدمتك الصغيرة ليلاً نهاراً بلا كلل. وكنت أريدك امرأة شريفة تتزوج ذات يوم رجلاً شريفاً. ولكنك فتحت فخذيك لأول رجل، لأول نتن، وجئت تحملينه في أحشائك، دون أن تكترثي لحظة واحدة بي. دون أن تكترثي حتى به. كنت أيتها البقرة كنت، كنت. ولكنك ستسقطين في سرواله معها، سيتقاسمكن جميعاً وستموتين هناك، وسأقول لأمك إنك متّ، وإنني دفنتك في سروال رجل نتن، مع امرأة أخرى لديها منه خمسة أطفال، وقد تلد طفلاً سادساً في المساء.» (ص ١٨٦).

ويدرك أيضاً أن البؤس مصدر هذا الانحطاط، وبالنتيجة يصبح وسطه الاجتماعي حافزاً يدفعه للبحث عن تعويض في مكان آخر. من هنا يأتي هذا الإحساس بالقوة الذي يستحوذ عليه من حين إلى حين. ويجب الملاحظة أيضاً أن تبكيت الضمير يسيطر على أخته مريم، فهي تشعر أنها مذنبة لاقترافها هذا الفعل: خمس وثلاثون سنة من العمر، تحس بلا شك انها عانس، وعلى اقتناع بضعفها التام، فتستسلم لقدرها:

«أيتها المسكينة الصغيرة يا مريم! أي بؤس أمضيت حياتك فيه جعلك تقبلين بهذه النهاية أنت يا وردة «المنشية» بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل، أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه كلها وزوجته وأولاده زوجاً؟» (ص ١٩٥).

هذا التعارض المميز بين مريم وأخيها قائم أيضاً بشكل لافت للنظر بينها وبين زكريا الذي تنفر منه بكل الأحوال:

«كان ضئيلاً بشعاً كالقرد...» (ص ١٦٧).

«أتعتقدين حقاً أنه سيستحق الحياة ذلك الطفل الذي سينشأ في ظل رجل مثل زكريا؟ وتردد لحظة واحدة، ثم قالها كما اعتـاد وكما تـوقعت: النتن.» (ص ٢١٧).

ولمريم طبع أقل حزمـاً من حامـد، فهي لا تظن لحـظة واحدة انـه باستطاعتها العيش بشكل مختلف، بينما يبحث حامد بكل الوسائـل عن إيجاد معادل في مكان آخر. أما زكريا فهو نذل بعيد عن الشرف لم يحس بالجريمة التي اقترفها، وفي سوابقه إثبات بأنه رجل انهزامي:

«.. تقدم الضابط فركله، وتولى جنديان إيقافه على قدميه الواهنتين: أنا أدلكم على سالم (المناضل)... ثم جاء صوت طلقة واحدة، فيما أخذنا ننظر إلى زكريا وكأننا جميعاً متفقون على ذلك.» (ص ١٧٦).

زكريا إذن عدو وطني، خان قضية شعبه. لقد وجد نفسه في المنفى مع آخرين أكثر منه بؤساً، دون أن يمنعه ذلك من سوء معاملتهم، مما يؤكد أنه لم يسحب أية عبرة من حاله.

ولكن بسبب من هذا الواقع، يجد حامد في تعلقه العميق بالأرض سبباً آخر ليبعد عنه اليأس:

«ودون أن ينتابه خوف أو تردد استلقى على الأرض، وأحس بها تحته ترتعش كعذراء... فغرس أصابعه في لحم الأرض، وذاق حرارته تسيل إلى جسده» (ص ١٦٩).

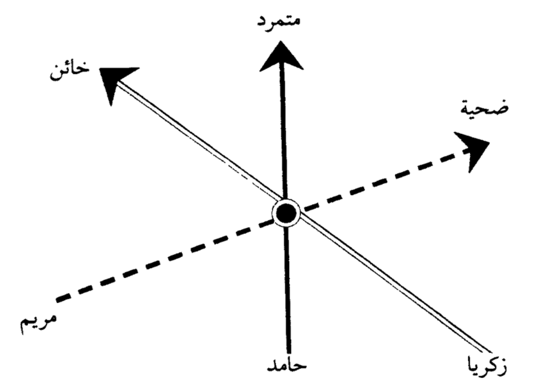
هذا هو الحب الذي سيدفعه خلال تمرده. وفي المقابل، لا يرتبط زكريا بشيء، يهزأ من هؤلاء الذين ـ حسب رأيه ـ يدعون القيام بأعمال كثيرة، مثل حامد، ولا يعملون شيئاً في الواقع. أما مريم فتتراوح بين المـوقفين السابقين، إنها تكابد لوعة التعلق بالأرض عبر أخيها، وفي نفس الوقت، تقترب من زكريا الذي يتجسد فيه عارها:

«لا تقل لي ذلك حتى لو فكرت به فأنا خائفة منه إلى درجة لا أجرؤ

فيها القضاء عليه، عاري. ولكنه زكريا، عاري الوحيد في خمس وثلاثين سنة طاهرة ومخزونة.» (ص ١٨٠).

يثبت موقف مريم أن استسلامها مصحوب بفهم، إن لم يكن بوعي لا يتعدى هذا الطور في الوقت الراهن.

ونتيجة للتحليل السابق نعرض الرسم التالي:



هذه الشخصيات الثلاثة التي تعيش في نفس الاطار المكاني، تعيش أيضاً في نفس الاطار الزماني، وبينما الزمن التاريخي هو ذاته بالنسبة للجميع، فإن الزمن النفسي ليس ذاته في مجراه وسرعته بالنسبة لكل منهم.

إن الساعة، بطل الرواية الرابع، هي التي تمثل الزمن. لقد قدمها حامد هدية لأخته، وهكذا تشكل الساعة رابطاً بينهما. وهي ذات أهمية لكونها تصاحب حياة الشخصيات في المخيم:

«ومنذ ذلك اليوم وهي معلقة هناك، تدق خطواتها الباردة كصوت

عكاز مفرد بلا توقف. تدق. تدق. تدق...» (ص ١٧١).

أضف إلى ذلك انها شخصية حظيت بالحياة، لكنها حبيسة «داخل نعش خشبي» (ص ١٧٠) بمعنى انها تحتوي حياة المخيم حيث اللاجئون أموات ـ أحياء. وإذا كانت الساعة تختنق على هذا النحو، فلأن الزمن النفسي الذي يحياه اللاجئون يشير إلى الصفر.

ونسبة إلى حامد ومريم وزكريا ستساير الساعة الأحداث، فمثلاً عندما يقرر حامد الرحيل ليرى أمه، وتجلس مريم وحيدة، فإن دقات الساعة تدوي وخطوات حامد في الصحراء، بينما تواصل رنينها البارد، المعدني، في حجرة مريم.

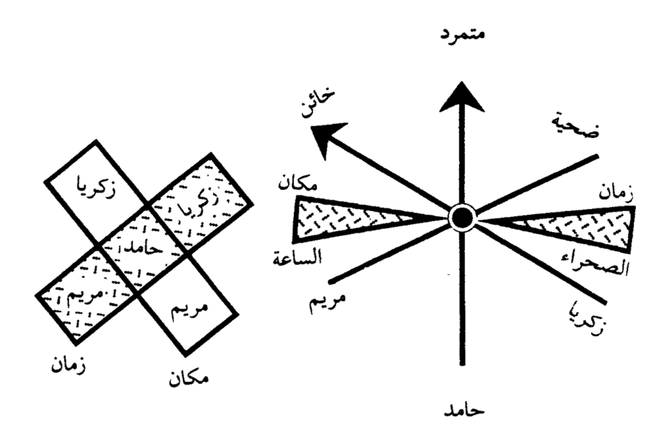
وعند زكريا، فإن الزمن النفسي ليس موجوداً. يحدّه لاوعيه على العيش من يوم ليوم. انه لا يعيش إلا لرغائبه الدنيئة.

ويجمعهم الزمن في مكان معطى: الصحراء. إن الكاتب لا يعطي تفاصيل كثيرة عن المخيم ومدينة غزة، ولكن عن الصحراء التي برزت بجلاء على امتداد الرواية، وستتم عبرها عودة حامد إلى فلسطين.

تقول الصحراء:

«وكنت مبسوطة أمامه، مستسلمة لشبابه بلا تردد، ولخطواته وهي تدق في لحمي، ولكنه مثلهم كلهم، خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة ولا علامة ولا طريق... ثم سار فجأة، شاباً كما كان دائماً، مملوءاً بالغيظ والاختناق والحزن». (ص ١٧٣).

وهكذا فإن للشخصيات الخمسة التي سبق ذكرها ميزات خاصة تتقاطع في مجموعها لتكون قطرين، الأول زماني، والثاني مكاني، وبمعنى آخر، تلتحم هذه الشخصيات في نفس الزمان ونفس المكان.



عندما غادر حامد مريم، لم يبق لها إلا الساعة وزكريا. وتصف لنا حالتها حينما تقارن بين دقات الساعة وخطوات أخيها: «لم يبق منه إلا أصوات خطوات معدنية تدق على الجدار بلا نهاية مثل عكاز فقد اتجاهه». (ص ١٧٢) لقد توقف لزكريا هذا الزمن السائل ببطء، إنه ينام قربها، فترد على لسانها المقارنة التالية: «أنت مستغرق في النوم على بعد شبر واحد مني. بعيد... كالموت». (ص ١٧٢).

انه نفس الاطار الزماني الذي يجمع الشخصيات الثلاثة في مكان مختلف، بينما يتطابق الزمان التاريخي على الزمان النفسي لمريم وحامد اللذين يقضهما القلق، هما الاثنان، بسبب هذا البعاد.

وقد تم التعبير عن تجميع الشخصيات في نفس الاطار المكاني عبر هذه الاستعارة المبتكرة:

«أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول تتكسر كل أنصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر العاري، صدرك الأجرد الممتد إلى أبدي وإلى آبادهم، والسابح بجلال في بحر من العتمة، كل أنصال الفولاذ في العالم ليس بمقدورها أن تحصد من فوقك عرقاً واحداً. ولكنها تتكسر، واحداً وراء الآخر، أمام حصادك الصلب النامي أكثر فأكثر كلما خطا الرجل إلى أعماقك خطوة وراء الأخرى، حتى ليتحول هو ذاته إلى عرق مجهول مشرش يستقي منك انتصابه وخطواته». (ص ١٧٩ ـ ١٨٠).

يتوجه زكريا بحديث هنا إلى مريم، يشبهها بالأرض الخصبة، ولكن الغريبة، التي لا نعرفها جيداً، والتي تتطابق والصحراء بصدرها الأصفر، الأجرد، ومن نفس الزاوية يطابق قدره بوجود مريم الممتد إلى أبده، أي يطابق قدره بالصحراء. أما الرجل الذي يخطو في أعماقها فهو حامد الذي يستمد قوته وانتصابه من هذا المدى الأجرد. وبالإجمال، يتم الالتحام بين الشخصيات الثلاثة داخل الاطار المكاني: الصحراء، الذي يشكل مع الاطار الزماني خطين متقاطعين، يلتحمان أحياناً.

٣ ـ بنية الالتحام الزماني والمكاني[١]:

سنرى الآن كيف تجمع هذه الرواية الأزمان الثلاثة (ماضي/ حاضر/ مستقبل) داخل وحدة زمانية ومكانية واحدة. ولنحدد بدقة أن المقصود هنا الزمان التاريخي العيني والمكان الحقيقي الواقعي، حيث تتحرك الشخصيات.

نلاحظ أن الماضي ينقسم إلى اثنين: ماض في فلسطين سابق لسقوط ١٩٤٨، وماض في المخيم سابق لرحيل حامد:

«وفي اليوم التالي تماماً اشتعلت يافا كلها، وأضحت المنشية ركاماً مسوداً لا تكف فيه أصوات الرصاص...» (ص ١٩٠).

«لقد تركته يلوثها، أعطته نفسها في ربع ساعة مسروقة منه، وحين

زرع الطفل في رحمها كان قد أمسك به من عنقه: أنت حر، زوجنيها أو لا تفعل، فلست أنا الذي أخسر». (ص ١٦٧).

يتراكب الماضي في فلسطين، والماضي في المخيم ليلتحما في دائرة زمنية واحدة تنتمي إلى عصر انتهى بالنسبة لحامد، رغم دورانه المستمر في الحاضر[١].

كذلك يمثل المكان في فلسطين والمكان في المخيم نفس الوجه: فلسطين المقهورة التي أدت إلى المنفى في المخيم، مما يفرض التحام هذين المكانين.

ونفس الشيء، ينتمي الحاضر إلى واقع المخيم، وواقع الصحراء:

«وجاء بهدوء، وأشعل الضوء، وجلس في الكرسي المقابل، وأخذ ينظر إليّ عازماً على الخوض في حديث طويل». (ص ١٩١).

«أضحت الأضواء الآن ورائي ملتصقة في نهاية الأفق باهتة وصامتة، وتصاعد الهدير متصلاً وراء الهضبة حيث مضت الشاحنات تشق طريقها الليلي، إلا أنني كنت في مأمن». (ص ١٩٠)

لدينا هنا حدثان حاليان يسيران في آن واحد: مسار حامد في الصحراء، وحياة مريم في المخيم، بينما يتابع الحاضر مجراه لكلتا الشخصيتين. في تواصله التحام ينتهي ـ مثلما سنرى ـ بالتحام فعل الشخصيتين الأخير عند نهاية الرواية.

ومن ناحية أخرى، ليست الصحراء سوى الامتداد المكاني للمخيم، مع حركة تعاقبية: تتمادى خطوات حامد في الصحراء بينما تحصي مريم دقات الساعة، إلى أن تصبح الحركة واحدة عبر مكان واحد متمثل في التحام المخيم بالصحراء.

كذلك فإن المستقبل عبارة عن زمان مزدوج لخطين ملتحمين، فهو ينفتح نحو أفق جديد، طبقاً لحركة حامد اللامتوانية، إلى نقطة بعيدة في الصحراء، وكذلك طبقاً لحركة مريم المتواصلة إلى نقطة ما بعد المخيم.

وتتعاقب الأزمان الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، مع تداخلها في نفس الوقت، قليلاً قليلاً، كلما توغلنا في الأحداث، دون أي فاصل واضح بينها. لقد ساهمت أحاسيس وأفعال الشخصيات على مزج هذه الأزمان الثلاثة في وحدة زمنية مشخصة وحقيقية تتطابق مع الأمكنة المتوافقة، لحد لا يمكننا تمييز أي انفصال بينها. من هنا كان الالتحام القائم بين الوحدة المكانية والوحدة الزمانية، حيث تتلاقى كل الشخصيات.

٤ ـ انفتاح الطريق نحو آفاق جديدة:

كانت فرضيتنا: يتمرد البطل على حالته البائسة بشقه طريقاً آخر يسمح له مواجهة المنفى.

كيف يمكن اثباتها؟

يقرر حامد، بعد حادثة استسلام أخته أن يقطع الصحراء ليرى أمه في الأردن. يضيع في الطريق، وبدل أن يتوجه إلى الأردن، يسير نحو الجنوب: «وانصب بشكل يكاد يكون مستقيماً نحو الجنوب...» (ص ١٧٨) في الطريق المؤدي إلى فلسطين. وابتداء من هذه اللحظة، لا يتراجع أبداً. بعيداً عن أن يحل منفى محل آخر، يحاول أن يتحكم بخوفه العابر، فالحل الذي يبحث عنه يكمن هناك، في الوطن الأم: «لقد جعل من أمه البعيدة ملجأ يؤمّه ذات يوم صعب...» (ص ١٩٤) وللوصول إلى هذا الملجأ، يجب على حامد أولاً أن يواجه الطريق المزروع بالعقبات:

«وأخذ يغوص في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة، طوال ستة عشر عاماً لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفكها تاركاً نفسه يتدحرج في الليل». (ص ١٦٢).

تفسر المواجهة الأولى هذه، بين حامد والليل: إنه كان مجبراً على أن يعيش حياة غير عادية مفعم بالبؤس في مخيمات غزة، حيث أوثقوه بالقوة. والآن، يحاول أن يقطع كل صلة له مع هذا الماضي، بتحديه العتمة. ويؤكد هذا التحدي نجاحاً، ما دام حامد يشعر أنه على مستوى واحد والليل:

«لقد شعرت، من ثمّ، براحة أكبر وأنا أنفرد بالليل دون وسيط انهدام الجدار فجأة، وأصبحنا ندين في مواجهة مباشرة لعراك حقيقي بسلاح متكافىء وبشرف». (ص ١٩٠ ـ ١٩١).

يفسر شعور حامد بالراحة تطوره التدريجي منذ تركه المخيم، ويعزى هذا الشعور لحقيقة أن حامد الآن قد أصبح متمرداً عبر مواجهة مباشرة، وبالنتيجة، يجتاز حامد الطور الأول للتمرّد ليتقدم نحو طور أعلى. وبينما يواصل مسيره في الصحراء، يسمع بعض الخطوات، ثم يقع على جندي صهيوني:

«كنت مسلحاً بقدرتي على مفاجأته فقط.. وأورثني هذا السلاح شعوراً بقوة مجهولة تعمل إلى جانبي. لقد أخذت أصوات خطواته تعلو بوضوح، وخمنت انه لا بد أن يكون مسلحاً... وفجأة، صار أمامي تماماً، فدفعتني الأرض دفعاً إلى فوق ووقعنا معاً. وفي اللحظة التي أمسكت فيها عضديه بكفّي وأنا أضغط جسدي فوقه، تيقنت انني أقوى منه». (ص ٢٠٥).

لقد انتهت المواجهة بين حامد والطبيعة، وهو الآن في مرحلة أخرى من الصراع: انه يواجه عدوه الأساسي، الجندي الصهيوني. وتصبح الطبيعة المتمثلة بالأرض حليفة حامد «دفعتني الأرض دفعاً إلى فوق». ولحظة أن يسقط حامد الجندي، يعي تماماً قوته وتفوقه. يعريه من السلاح ويحتفظ بالسكين:

«كانا في ذلك الخلاء المترامي جالسين كشبحين لا يفصل بينهما إلا نصل، وظهرا كشيئين غير حقيقيين تحول حولهما ريح الموت الباردة، بانتظار لحظة الحقيقة. . .» (ص ٢٠٧).

ولا يمكن للحظة الحقيقة هذه أن تأتي طالما هما غير حقيقيين: «شبحان»، ولن يتحقق للمواجهة مداها العميق إلا بعد أن يهزم حامد عدوه بالفعل: وهنا تكمن كل الحقيقة.

وفي نفس اللحظة تواجه مريم زكريا في المخيم، وهي حامل بأربعة شهور، يطلب زكريا إليها أن تتخلص من الجنين، فتعترض:

«ليس بوسعنا التخلص منه بعد، ليس بوسعنا التخلص منه». (ص ٢٢٥).

أول رفض يصطدم به زكريا، وأيضاً أول شعور عميق بالوعي تحس به مريم. لكنها تشعر في نفس الوقت أنها ضعيفة، مزروعة في البؤس، فتتردد بتركها زكريا:

«وفجأة تكشف لي وأنا واقفة هناك، أنه ليس بوسعي أيضاً التخلص من زكريا». (ص ٢٢٥).

وعلى غرار أخيها - أول ما بدأ - تحس أنها ضعيفة وقوية في نفس الوقت، في اغتراب دائم، مغتربة بوسطها وبلاجئيتها. تتهرب من واجباتها الحقيقية، وتترك الأمور على علاتها، لكنها تسقط مرة أخرى في التردد: انها تريد أن تتخلص من زكريا أيضاً، وأن تتخلص من زكريا يعني أن تنجز إحدى هذه الواجبات، لكنها في مرحلة الاغتراب القمعي تلك، تتخلص من واجباتها لتلتصق بزكريا، بالبؤس! لتكرس اغترابها.

وعندما تصل الأمور إلى حدها الأخير، وتدرك تماماً كيف أصبحت حياتها جحيماً تنتصب في وجه زكريا:

«وأخذت، فجأة، أصرخ بكل ما في حنجرتي من قوة، محاولة أن أطفىء صوته في صراخ مجنون يملأ كل شيء». (ص ٢٢٩).

أول مواجهة مباشرة تتعارض فيها مريم مع زكريا: أول محاولة لاطفاء صوته بصراخ يملأ كل شيء. وعند هذه اللحظة في الصحراء يدرك حامد أن بقدرته القضاء على خصمه.

«ولمحت في وجهه من جديد تلك المسحة الخرساء من الرعب العاجزة، فأدركت أنه سيكون بوسعي ذات لحظة أن أجز عنقه دون رجفة واحدة وأن هذه اللحظة ستأتي لا محالة[1].

بانتظار هذه اللحظة التي ستأتي لا محالة تكون مريم قد نفذت فعل أخيها عندما طعنت زكريا فانتقلت من الادراك إلى الفعل:

«كان النصل مندفعاً بين كفي المحكمتي الاغلاق وأحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه فأنّ أنيناً طويلاً وحاول أن يرتد إلا أن النصل جذبه من جديد فأنزل كفيه ووضعهما فوق يدي المتشنجتين فوق المقبض وأغمض عينيه»[2].

الأسلوب الأدبي:

تبدو البنية السردية في الرواية معقدة جداً فالراوي هو الكاتب الذي يبقى محايداً ولا يتدخل في حوار الشخصيات ولكننا نلاحظ ميله نحو حامد ومريم باعتبارهما ممثلين للثورة في الرواية وهما (حامد ومريم) يركزان على عنصر المونولوج (المناجاة) في الرواية من حيث أن الثورة ورؤى الخلاص بنيت على مستوى الأحلام تلك الآونة.

وفيما يحضر الزمان فإن الحاضر والماضي لا يبدوان متباعدين نظرياً

---

(١) ما تبقى لكم، دار الطليعة ١٩٧٢ ص ٢٢٨

(٢) ما تبقى لكم، دار الطليعة ١٩٧٢ ص ٢٣٠.

ولكننا نلاحظ عنصر الانطباق في الوقت نفسه لا بل ونلاحظ الزمان يتداخل بالمكان فالحاضر هو الصحراء والماضي هو المخيم

ومما يلاحظ عليها الملاحظات التالية:

١ ـ على عكس رجال في الشمس هذه الرواية تحمل سمات ايجابية للحل بينما رجال في الشمس موضوعية تحليلية.

٢ ـ تمثل هذه الرواية القاعدة الشعبية العريضة التي ابتدأت تحفل بالأعمال النضالية وذلك بسبب نضوج الوعي العربي عامة والفلسطيني خاصة.

٣ ـ تبدو في الرواية نظرة بعيدة أبعد من المخيم والصحراء انها تحاول تسييس الفعل الثوري لا بل وتحاول توأمته مع الفعل الثوري العالمي.

٤ ـ نلاحظ القدرة على الزمنية في الرواية والكف عن اللجوء إلى المباشرة ولعل غسان كنفاني كان يهيىء نفسه لخوض تجربة أدبية مميزة أو على الأقل رفع مستوى تجربته الأدبية.

٥ ـ لم يعتمد غسان كنفاني على اللوحات كما اعتمد في رجال في الشمس ولكن هناك حبكة روائية مكثفة.

رواية أم سعد
النبض الفلسطيني الجديد

مقدمة حول الرواية وموضوعها:

كتبت رواية أم سعد في العام ١٩٦٩ أي بعد نكسة حزيران بسنتين ومما يلاحظ على هذه الرواية أنها تستلهم الروح الايجابية على عكس كل الأعمال الأدبية التي راحت تحاكي المرحلة السوداوية القاتمة في حياة الشعب العربي. وقد أبرز الكاتب في مقدمتها رؤية وراح يتكلم عن تلك الطبقة المسحوقة «التي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطىء في الصف العالي من المعركة. وتدفع وتظل تدفع أكثر من الجميع»[١].

إن رؤية غسان كنفاني في رواية أم سعد تتجلّى في انه يجب علينا دائماً الأخذ بالصمود وأسبابه مهما كانت المرحلة على درجة عالية من القساوة وألا نترك أنفسنا لتشاؤمنا لأنه وبالمقابل يتحول إلى سلاح على أنفسنا ومعنوياتنا أكبر وأفتك من سلاح العدو.

لذلك فإن السلاح الذي يركز عليه غسان كنفاني والذي صار من اللزام أن يدخل المعركة هو سلاح اجتماعي فلسفي عميق على جانب كبير من اللياقة السياسية.

تقع الرواية في ثلاث مجموعات لكل من هذه المجموعات استقلاليتها ووحدتها.

---

(١) مقدمة أم سعد من الأعمال الكاملة في المجلد الأول ص ٢٤٢

أم سعد رمز للنبض الفلسطيني الجديد

١ ـ الزمان

يبدو جلياً من خلال العنوان الأول «أم سعد والحرب التي انتهت» اننا في صبيحة ٥ حزيران ١٩٦٧ وأكثر من ذلك أن هناك ما يقارب العشرين عاماً على نكبة فلسطين وعمر المنفى الفلسطيني.

والملاحظة الثانية، أم سعد النشيطة أم سعد التي تزوره كل ثلاثاء هي في الأربعين من العمر أي هي من عشرينيات هذا القرن تشهد وفوق أحداث ثورة ١٩٣٦ التي استمرت لغاية ١٩٣٩ وهي بالتالي مؤرّخة حقيقية لأحداث ونكبة ١٩٤٨. إن هذه الرواية تشير في البعيد إلى ضرورة دخول المرأة ميدان الكفاح والالتفات إلى شؤون هي أكبر من أن تكون محصورة في المنزل.

إن أم سعد هنا مثال للمرأة الفلسطينية النادرة ربما نحن إزاء خنساء جديدة، إنها ومن هذا المنظور تستلهم هذه الرواية الماضي العريق بصورة ما ولكنها تحاول انشاءه جديداً كما هو ملاحظ.

٢ ـ المكان

بحكم من أن العام ١٩٦٧ شهد وجود الكاتب في بيروت فإن المكان هو مخيم في ضواحي بيروت، كذلك يلاحظ ميادين وأراضي داخل الأرض المحتلة حيث المناضلون يخوضون معركة وجودية مع عدو وجودي.

أم سعد في بيروت وولدها في فلسطين ينفذ عمليات فدائية تحت خط قيادي ابتدأ يعي ماهية وأهمية التنظيم. وللملاحظة أن أم سعد هي محور الرواية أي أن ما يدور داخل فلسطين تقوم أم سعد بقصّه ضمن خطة وحبكة روائية منسّقة.

ملخص الرواية

كيف يلتصق الكاتب بصداقة أم سعد. . . هي تأتي بيته لتنظفه حيث انه كمثقف ثوري يقوم بدوره يصفها الكاتب «عالية، قوية، مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»[1] ومعها عرق عنب يابس قطعته من دالية صادفتها في الطريق. ستزرعه له ليأكل في المستقبل عنباً بالإضافة إلى انها تحدثه عن ابنها الذي يرغب بالالتحاق بصفوف الفدائيين.

في نهاية المقطع الأول كانت هذه هي شخصيـة أم سعد التي تـزداد وتقوى على مدى المقاطع الأخرى لتغطي مساحة الرواية بالكامل.

المقطع الثاني، الآن سعد يلتحق بصفوف الفدائيين ولكن حالة ثانية تنبثق وهي حالة اجتماعية لا شك أن أم سعد تشكو الآن حالة العيش في المخيم. إن حالة البؤس والشـظف الفلسطيني بـات يملي عـلى الثورة أن تتحرك وتقوى لم يعد داعي النضال داعياً عفوياً. انها قضت الليل بطوله تجرف الوحل من حول المخيم.

المقطع الثالث، ملاحظة سعد في السجن بسبب القاء القبض عليـه ومنعه من الالتحاق بالفدائيين. . . والحقيقة أن دخوله السجن لفترة بسيطة جداً واقامة وساطات بسبب نزق شبابي كان لديه ثم يلتحق برفاقه ويعد أمه أنه سيهديها سيارة، ما هو لغز هذه الهدية الثورية. . .

الكاتب يحلّه عندما يستمع إلى المذياع أن سيارة اسرائيلية عسكرية قد انفجرت بمن فيها داخل الأرض المحتلة.

في المقطع الرابع تظهر لنا شخصيتان الكاتب المثقف الثوري التقدمي والمختار الرجعي، ترتاح أم سعد للأول طبعاً لأنه عـلى وفاق مـع ميلها وخطها الثوري وتعادي وتكره الثاني لأنه يمثل عقبة في وجه الثورة، فالأول

---

(١) أم سعد ص ٢٤٥.

يزيد العالم رؤية جديد والثاني يقزّز نضارة وجه الحياة ويكرّس المثل القديمة البالية.

المجموعة الثانية من الرواية:

ـ حوار أم سعد، الكاتب الذي يختفي خلف شخصيته المثقف الثوري.

تسرد في هذا المقطع أم سعد اشتباكاً حقيقياً بين الفدائيين واحدى دوريات العدو وكيف أن العدو أطبق حصاراً وأن سعد ورفاقه تمكنوا الدفاع عن أنفسهم والنجو.

كذلك التقاء سعد بتلك الأم القروية التي أمدتهم في لحظة الجوع وتحسّ فيها أنها أم لذلك أرسل لأم سعد ألا تشتاق له لأنه باستمرار يراها وعلى اتصال بها انها كل امرأة فلسطينية بل إن كل امرأة فلسطينية هي أم سعد.

في المقطع الثاني: تحكي أم سعد وبلون طبقي هذه المرة، كيف أن سكّان ضواحي بيروت ذهبوا جميعاً لالتقاط الحدائد المرمية التي قذفتها الطائرات الاسرائيلية لإعاقة تقدم سيارات الثوار، وكيف أن الأغنياء على العكس من ذلك فرّوا تاركين سياراتهم.

في المقطع الثالث: وضمن شريط تسجيلي ذكرياتي تطوف مخيلة أم سعد لتجوس أحداث ثورة ١٩٣٦ تتذكر المقاتل القديم «فضل» الذي قتله أحد الإقطاعيين لأن ثورة ١٩٣٦ هي ثورة ضد الإقطاع وهي السنة نفسها التي ولد فيها غسان كنفاني لذلك فإن اهتمامه بهذه الثورة كان يضاهي اهتمامه حتى بانطلاقة المقاومة الفلسطينية، لأن هذه الثورة انما تحدث مثلثاً من الأعداء: الأول الاحتلال البريطاني والثاني اللوبي الصهيوني الذي كان نشاطه يقوى في تلك الفترة والثالث الخط الرجعي المتجلّي بالطبقة الاقطاعية التي هي على استعداد أن تتحالف مع الشيطان في سبيل الإبقاء على مصالحها

وامتيازاتها. ولا تنسى أم سعد أن تشير في هذه الذكريات إلى قضية الخيانة التي قامت بها القيادات العربية ولا أدل على ذلك من خيانة الملك فاروق والخديوية التي سلمت الجيش سلاحاً مناقضاً يقذف للخلف بدل القذف للأمام.

المقطع الخامس: عودة سعد إلى بيته وحضن أمه بعد غيبة استمرت تسعة أشهر مع رفاقه المناضلين وحصيلة هذه الغيبة أنه جرح في ذراعه وأنه حالما يبرأ من الإصابة سوف يعود للالتحاق بقطعته العسكرية. كذلك فإن أم سعد تقص أن سعداً بعث معها رسالة لعائلة «ليث» الذي تم اعتقاله طالباً من أهله السعي لدى الوجيه الإقطاعي الذي قضى على فضل أن يتدخل لإطلاق سراحه.

يظهر في المقاطع التالية الفرق الشاسع بين مسؤولية المسحوقين النضالية والمهمات الجسام المترتبة عليهم وبين تخلي الأغنياء والبرجوازيين عن هذه المسؤولية ولعل ذلك يومي إلى جهة إيديولوجية غسان كنفاني التي ترشحت في تلك الفترة من حيث أنه اختار خط الماركسية اللينينية أو على الأقل خط الجبهة الشعبية التي تتبنى الخط نفسه ممزوجاً بمبادىء وأفكار القومية العربية.

وتجري أم سعد مقارنة بين مقاتل ١٩٣٦ ومقاتل ١٩٦٧ وترى أن الثاني هو على درجة من الوعي أكثر من الأول من حيث أنه لا يقبل تهديد العدو ولا يتنازل بسهولة للاستسلام. إنه في الحقيقة المقاتل الشرس الذي اختار الميدان ساحة له ومعتركاً ومعملاً لا يتركه إلاّ سرعان ما يعود إليه.

في المقطع السابع: نلاحظ شكوى أم سعد نفسها فهي تلاحق الآن من طرف حارس العمارة التي كانت تنظف درجها فهو قد شغلها بسبب أن أجرتها ٥ ليرات في حين أن منظفة لبنانية تتقاضى ٧ ليرات وهو استأجر أم سعد ليوفر على صاحب العمارة ليرتين وليكسب رضاه.

كذلك نلاحظ في المقطع نفسه ثقة أم سعد في وجه أحد رجال المباحث الذي يريد توقيف ابنها فتجيبه إذا أردت الإمساك به فلماذا لا تذهب إليه في الأغوار وتمسكه.

وتبدو أم سعد سعيدة بهذا العقد الذي هو عبارة عن سلسلة تنتهي برصاصة مدفع رشاش تعلقها على صدرها تقول إنه حجاب جديد (الثورة نقيض الشعوذة) أهداه إليها سعد.

في المقطع الثامن: تغير أبي سعد فهو قليل التذمر لم يعد عابساً كالسابق يتأثر بالأحداث الثورية يتكلم عن الثوار يتقصى أخبار الثورة إنه الآن في جانب إيجابي لم تعد تهمه سفاسف الأمور هو الآن فخور بهؤلاء الشباب وهذا جانب يضفي الغبطة على حياة أم سعد.

المقطع التاسع: تغير وجه المخيم لم يعد موحلاً لم يعد بؤرة عفن شتائية إنه تعبد وتعبد وذلك بسبب أنه أصبح قاعدة انطلاق للفدائيين.

ولا تنسى في هذه العجالة والشيء بالشيء يذكر أن تتكلم عن أنواع الذل الذي كابدته، مثلاً بطاقة الإعاشة أكواخ الزنك ـ اضطهاد الحكومة هذه هي العناصر التي تفسر بؤس الماضي ونرى أن سعد كان خيمة البركة خيمة الحماية إن ذهابه للقتال خلصها من هذا الجو الخانق. المهم في الأمر تغير أبي سعد الذي أصبح شعوره المختلج الآن أن الكفاح هو الوسيلة الوحيدة لكسر العبودية.

المقطع العاشر: عرق العنب الذي زرعته في بيت المثقف برعماً أصبح دالية ولا تنسى أن تناديه بابن العم ونلاحظ أن حجرة الكتب والأقلام الحبر تحولت إلى عرزال ريفي وأن الأقلام أصبحت عصافير.

المقطع الحادي عشر: مقارنة بين مالك العمارة الذي يتبرم بتصرف أم سعد وبندقية سعد من حيث أن هذه الفئة هي رهينة شرهها وأنانيتها على عكس الطبقة الفقيرة التي دائماً يقع على عاتقها دفع الضريبة والمسؤولية.

وفي ملاحظة جديرة بالنظر نلاحظ تحدثها بثقافة وجرأة عن السلسلة والرصاصة في صدرها أنه حجابها بعد أن كان حجابها القديم قد صنعه أحد الدجالين في فلسطين، وأن ذلك الحجاب القديم لم يكن إلاّ مصدراً للبؤس هل هذه هي الحقيقة أن مصدر البؤس المتأتي منه هو سبب الاعتقاد بصحته.

وفي نهاية الرواية نلاحظ الدفق الثوري الجديد النبض الإنساني الرفيع المخيم الفلسطيني الذي يرتدي وجهاً يميزه ويرفعه عن الوجوه السابقة والمستويات الأخرى.

خاتمة

ونحن نغادر الآن غسان كنفاني ونقفل آخر فصول هذا الإعداد ماذا بالإمكان القـول عما تـوصلنا لـه من ملاحـظات وما عـايناه من فحـوى التجربة.

الملاحظة الأولى الجديرة بالاهتمام أن الكاتب لم يوفَ حقه الأدبي في حياته ويلاحظ دارسو كنفاني والنقاد أن الهم السياسي والصحافي كان قد شظّى تجربة الكاتب الأدبية حيث أن شغله كرئيس تحرير مرة لجريدة المحرر العام ١٩٦٣ ثم أخيراً لمجلة الهدف كان قد خفف قليلاً من احتفائه لتجربته الأدبية وبالتالي بصقلها.

وبالقدر الذي تعتبر فيه هذه الأشياء ثغرة بالقدر الـذي نعتبره نحن إضافة فهذه اللغة الأدبية التي أعتقت القارىء العربي من الرصانة الأدبية والفخفخة اللفظية جعلت اللغة ذات أفق أوسـع وإطار أجمـل وان للغة الكنفاني خصوصيتها من خلال هذا التمازج الذي صار فيها بعد محط انتباه الكثير من الأقلام الروائية وعلى سبيل المثال كتاب رواية مثل غالب هلسا الياس خوري، حنا مينة وغيرهم.

الملاحظة الثانية هي جدة المحتوى والمضمون فأنت لست أمام تجليات قيادية حـالمة والتي يسميهـا محمود درويش «الثـوري الحالم» ولست أمـام صرعات موضة في عالم الكتـابة إنـك في الحقيقة أمـام صدق في التعبـير والتصوير، البطاقة التي سحبها غسان كنفاني من جيب معطفه ليدخل بها العالم الأدبي كان الصدق، بمعنى من المعاني، هناك المخيم هناك الضوائق المالية، هناك محاولات بيع النفس أمام عـوامل الضغط النفسي، وهنـاك

الكثير الكثير من المحيطات، هناك الهزائم وعوامل القطع والشرذمة، إلى جانب خيوط أمل تبدو ضعيفة بالمقابل منها ولادة كينونة المقاومة الفلسطينية،وتعالي نداءات الأحرار العرب بالإمكان تجاوز المرحلة والدخول إلى عالم قوي جميل نابض بمسببات الحياة.

لذلك لم يكن أبداً التركيز على السلبيات بغية عصرها والخوف المتلاحق على الحلم الجديد في النهوض خطأ. ولعل ذلك كان من أهم الأسباب التي نبهت أن غسان كنفاني أديب عربي ملتزم ومهم. كذلك فإن قصة اغتياله في بيروت تأتي توقيعاً أن غسان كنفاني كان محقاً في أدبه لا بل وأكثر من ذلك كان مؤثراً فهل هذه هي الجائزة الأدبية التي نالها غسان كنفاني؟ للأسف يمكن اعتبار ذلك صحيحاً ليس بداع ارتجالي تعاطفي ولكن من منطلق ما يسمى الالتزام في الأدب لذلك كان عنوان إعدادنا هذا غسان كنفاني كلمة وجرح.

مختارات من غسان كنفاني

من رواية رجال في الشمس*

ومما جاء في مقدمة الناشر:

السبب في اختيار هذه الرواية لأنها «الصراخ الشرعي المفقود بل والصوت الفلسطيني الذي ضاع طويلاً في خيام التشرد والذي يختنق داخل عربة يقودها خصي هزم مرة أولى وسيقود الجميع إلى الموت». وهي كرواية لا تدعي التعبير عن الواقع الفلسطيني المعاش في علاقاته المتشابكة. إنها إطار رمزي لعلاقات متعددة تتمحور حول الموت الفلسطيني وحول ضرورة الخروج منه باتجاه اكتشاف الفعل التاريخي أو البحث عن هذا الفعل انطلاقاً من طرح السؤال البديهي: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان».

ولمحبي ومتابعي أدب غسان كنفاني نختار مقتطفات من هذه الرواية.

أبو قيس**

أراح أبو قيس صدره فوق التراب النديّ، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذات الرمل مرتجّة ثم تعبر إلى خلاياه... في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض، ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم، حين قال ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره الحقل، هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً:

«هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض»، أي

* صدرت عن دار مؤسسة الأبحاث العربية، ش م م، مؤسسة غسان كنفاني.

** أبو قيس: الفصل الأول من فصول رواية «رجال في الشمس».

هراء خبيث. ! والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها مـاجت في جبينه ثم انهالت مهوّمة في عروقه؟ . كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيّل إليـه أنه يتنسم شعـر زوجه حيث تخـرج من الحمام وقـد اغتسلت بالمـاء البارد. . الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً. . . الخفقان ذاته: كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفوراً صغيراً. .

الأرض الندية ـ فكّر ـ هي لا شك بقايا من مطر أمس. . كلا، أمس لم تمطر! . لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلاّ قيظاً وغباراً! أنسيت أين أنت؟ أنسيت؟

دوّر جسده واستلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيّه وأخذ يتطلع إلى السماء: كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمة طائر أسود يحلق عالياً وحيداً على غير هدى، ليس يـدري لماذا امتـلأ، فجأة، بشعـور آسن من الغربـة، وحسب لوهلة أنه على وشك أن يبكي. . . كلا، لم تمطر أمس، نحن في آب الآن. . أنسيت؟ كـل تلك الطريق المنسـابة في الخـلاء كأنها الأبـد الأسود. . أنسيتها؟ ما زال الطائر يحوّم وحيداً مثل نقطة سوداء في ذلـك الوهج المترامي فوقه. . نحن في آب! إذن لماذا هذه الرطوبة في الأرض؟ إنه الشط! ألست تراه يترامى على مدّ البصر إلى جانبك؟

ـ «وحين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات، يشكلان نهراً واحداً اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل إلى. . .».

الأستاذ سليم، العجوز النحيل الأشيب، قال ذلك عشر مرات بصوته الرفيع لطفل صغير كان يقف إلى جانب اللوح الأسود، وكـان هو مـاراً حينذاك حذاء المـدرسة في قـريته. . فـارتقى حجراً وأخـذ يتلصص من الشباك: كان الأستاذ سليم واقفاً أمام التلميذ الصغير وكان يصيح بأعلى صوته وهو يهز عصاه الرفيعة:

- «.. وحين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات..»

وكان الصغير يرتجف هلعاً فيما سرت ضحكات بقية الأطفال في الصف.. مدّ يده ونقر طفلاً على رأسه فرفع الطفل نظره إليه وهو يتلصص من الشباك:

- «... ماذا حدث؟»

ضحك الطفل وأجاب هامساً:

- «تيس!»

عاد، فنزل عن الحجر وأكمل طريقه وصوت الأستاذ سليم ما زال يلاحقه وهو يكرر:

- «وحين يلتقي النهران الكبيران...»

في تلك الليلة شاهد الأستاذ سليم جالساً في ديوانية المختار يقرقر بنرجيلته: كان قد أرسل لقريتهم في يافا كي يعلم الصبية، وكان قد أمضى شطراً طويلاً من حياته في التعليم حتى صارت كلمة أستاذ جزءاً لا يتجزأ من اسمه، وفي الديوانية سأله أحدهم، تلك الليلة:

- «... وسوف تؤم الناس يوم الجمعة.. أليس كذلك؟»

وأجاب الأستاذ سليم ببساطة:

- «كلا، إنني أستاذ ولست إماماً..»

قال له المختار:

- «وما الفرق؟ لقد كان أستاذنا إماماً..»

- «كان أستاذ كتّاب، أنا أستاذ مدرسة..»

وعاد المختار يلح:

- «وما الفرق؟.»

لم يجب الأستاذ سليم بل دوّر بصره من وراء نظارتيه فوق الوجوه كأنه

يستغيث بواحد من الجالسين، إلا أن الجميع كانوا مشوشين حول هـذا الموضوع مثل المختار. .

بعد فترة صمت طويلة تنحنح الأستاذ سليم وقال بصوت هادىء:

ـ «طيب، أنا لا أعرف كيف أصلي. .»

ـ «لا تعرف؟»

ـ زأر الجميع، فأكد الأستاذ سليم مجدداً:

ـ «لا أعرف!»

تبادل الجلوس نظرات الاستغراب ثم ثبتوا أبصارهم في وجه المختار الذي شعر بأن عليه أن يقول شيئاً، فاندفع دون أن يفكر:

ـ «. . وماذا تعرف إذن؟»

وكأن الأستاذ سليم كان يتوقع مثل هذا السؤال، إذ أنه أجاب بسرعة وهو ينهض:

ـ «أشياء كثيرة. . إنني أجيد اطلاق الرصاص مثلاً. .»

وصل إلى الباب فالتفت، كان وجهه النحيل يرتجف:

ـ «إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع. .»

* * *

ها هو إذن الشط الذي تحدث عنه الأستاذ سليم قبل عشر سنوات! ها هو ذا يرتمي على بعد آلاف من الأميال والأيام عن قـريته وعن مـدرسة الأستاذ سليم. . يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم!. يا رحمة الله عليك! لا شك أنك ذا حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود. . ليلة واحدة فقط. . يا الله! أتوجد ثمة نعمة إلهية أكبر من هذه؟. . صحيح أن الرجال كانوا في شغل عن دفنك وعن إكرام موتك. . ولكنك على أي حال بقيت هنـاك. . بقيت هناك! وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار. . يا رحمة

الله عليك يا أستاذ سليم . . ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقني . . أكنت تفعل ما أفعل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟

نهض، واستند إلى الأرض بكوعيه وعاد ينظر إلى النهر الكبير كأنه لم يره قبل ذلك. إذن هذا هو شط العرب: «نهر كبير تسير فيه البواخر محملة بالتمر والقش كأنه شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات . . »

هكذا صاح ابنه، قيس، بسرعة حين سأله تلك الليلة:

ـ «ما هو شط العرب؟»

كان يقصد أن يمتحنه، إلا أن قيس صاح الجواب بسرعة، وأردف قائلاً:

ـ « . . لقد رأيتك تطل من شباك الصف اليوم . . »

إلتفت إلى زوجه فضحكت، أحس بشيء من الخجل، وقال ببطء:

ـ «انني أعرف ذلك من قبل . . »

ـ «كلا، لم تكن تعرفه . . عرفته اليوم وأنت تطل من الشباك . . »

ـ «طيب! وماذا يهمني أن أعرف ذلك أو أن لا أعرفه، هل ستقوم القيامة؟»

رمقته زوجته من طرف عينيها ثم قالت:

ـ «اذهب والعب يا قيس في الغرفة الأخرى . . . »

وحين صفق الباب خلفه قالت لزوجها:

ـ «لا تحكي أمامه بهذا الشكل، الولد مبسوط لأنه يعرف ذلك، لماذا تخيب أمله؟»

قام واقترب منها ثم وضع كفه على بطنها وهمس:

ـ «متى؟»

ـ «بعد سبعة أشهر»

ـ «أوف!»
ـ «نريد بنتاً هذه المرة..»
ـ «كلا! نريد صبياً! صبياً!»

* * *

ولكنها أنجبت بنتاً سماها «حسنا»، ماتت بعد شهرين من ولادتها وقال الطبيب مشمئزاً: «لقد كانت نحيلة للغاية!»

كان ذلك بعد شهر من تركه قريته، في بيت عتيق يقع في قرية أخرى بعيدة عن خط القتال:

ـ «يا أبا قيس، أحس بأنني سألد!»
ـ «طيب، طيب، اهدئي»

وقال في ذات نفسه:

«بودي لو تلد المرأة بعد مئة شهر من الحمل! أهذا وقت ولادة؟»

ـ «يا إلهي!»
ـ «ماذا!»
ـ «سألد»
ـ «أأنادي شخصاً؟»
ـ «أم عمر»
ـ «أين أجدها الآن؟»
ـ «ناولني هذه الوسادة..»
ـ «أين أجد أم عمر؟»
ـ «يا إلهي.. ارفعني قليلاً، دعني أتكىء على الحائط..»
ـ «لا تتحركي كثيراً، دعيني أنادي أم عمر..»
ـ «أسرع... أسرع... يا رب الكون!»

هرول إلى الخارج، وحين صفق وراءه الباب سمع صوت الـوليد،

فعاد وألصق أذنه فوق خشب الباب. .

صوت الشط يهدر، والبحار يتصايحون، والسماء تتوهج والطائر الأسود ما زال يحوّم على غير هدى.

قام ونفض التراب عن ملابسه ووقف يحدق إلى النهر. .

أحس، أكثر من أي وقت مضى، بأنه غريب وصغير، مرر كفه فوق ذقنه الخشنة ونفض عن رأسه كل الأفكار التي تجمعت كجيوش زاحمة من النمل.

وراء هذا الشط، ووراءه فقط، توجد كل الأشياء التي حرمها.

هناك توجد الكويت. . الشيء الذي لم يعش في ذهنه إلّا مثل الحلم والتصور يوجد هناك. . لا بد أنها شيء موجود، من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود. . لا بد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً يركضون بين الأشجار. . . لا. . لا. . لا توجد أشجار هناك. . سعد، صديقه الذي هاجر إلى هناك واشتغل سواقاً وعاد بأكياس من النقود قال إنه لا توجد هناك أية شجرة. . الأشجار موجودة في رأسك يا أبا قيس. . في رأسك العجوز التعب يا أبا قيس. . عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتوناً وخيراً كل ربيع. . ليس ثمة أشجار في الكويت، هكذا قال سعد. . ويجب أن تصدق سعداً لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك. . كلهم يعرفون أكثر منك. . كلهم.

في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر. . لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها. . في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وأنت مقع كلب عجوز في بيت حقير. . ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تثقب الثروة سقف بيتك. . بيتك؟ إنه ليس بيتك. . رجل كريم قال لك: اسكن هنا! هذا كل شيء وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة، فرقعت

أكيساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجـدد. . وبقيت مقعياً حتى جاءك سعد وأخذ يهزك مثلما يهز الحليب ليصير زبداً.

ـ «إذا وصلت إلى الشط بـوسعك أن تصـل إلى الكويت بسهـولة، البصرة مليئة بالأدلاء الذين يتولون تهريبك إلى هناك عبر الصحراء. . . لماذا لا تذهب؟»

سمعت زوجته كلام سعد فنقلت بصرها بين وجهيهما وأخذت تهدهد طفلها من جديد.

ـ «إنها مغامرة غير مأمونة العواقب؟»

ـ «غـير مأمـونة العـواقب؟ ها! هـا! أبو قيس يقـول، غير مـأمونـة العواقب. . ها ها»!

ثم نظر إليها وقال:

ـ «أسمعت ما يقول زوجك؟ غير مأمونة العواقب! كأن الحياة شربة لبن! لماذا لا يفعل مثلنا؟ هل هو أحسن؟. . . »

لم ترفع بصرها إليه، وكان هو يرجو أن لا تفعل. .

ـ «أتعجبك هذه الحيـاة هنا؟ لقـد مرت عشر سنـوات وأنت تعيش كالشحاذ. . حرام! ابنك قيس، متى سيعود للمدرسة؟ وغداً سوف يكبر الآخر. . كيف ستنظر إليه وأنت لم. . . »

ـ «طيب! كفى!»

ـ «لا! لم يكف! حرام! أنت مسؤول الآن عن عائلة كبيرة، لماذا لا تذهب إلى هناك؟ ما رأيك أنتِ؟»

زوجته ما زالت صامتة وفكر هو: «غداً سيكبر هو الآخر. . . » ولكنه قال:

ـ «الطريق طويلة، وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم. . قد أموت. . »

لم يتكلم أحد في الغرفة، زوجته ما زالت تهدهد طفلها. وكف سعد عن الإلحاح ولكن الصوت الغليظ انفجر في رأسه هو:

ـ «تموت؟ هيه! من قال إن ذلك ليس أفضل من حياتك الآن؟ منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجرات الزيتون العشر التي امتلكتها مرة في قريتك. . . قريتك! هيه!»

عاد فنظر إلى زوجته:

ـ «ماذا ترين يا أم قيس؟»
ـ حدقت إليه وهمست:
ـ «كما ترى أنت. .»
ـ «سيكون بوسعنا أن نعلم قيس. .»
ـ «نعم».
ـ «وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين. .»
ـ «طبعاً!»
ـ «وربما نبني غرفة في مكان ما. .»
ـ «أجل»
ـ «إذا وصلت. . إذا وصلت. .»

كف، ونظر إليها. . لقد عرف أنها سوف تبكي: سترتجف شفتها السفلى قليلاً ثم ستنساب دمعة واحدة تكبر رويداً رويداً ثم تنزلق فوق خدها المغضن الأسمر. . حاول أن يقول شيئاً، ولكنه لم يستطع، كانت غصة دامعة تمزق حلقه. . غصة ذاق مثلها تماماً حين وصل إلى البصرة وذهب إلى دكان الرجل السمين الذي يعمل في تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، وقف أمامه حاملاً على كتفيه كل الذل وكل الرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما. . وكان الصمت مطبقاً مطناً حين كرر الرجل السمين صاحب المكتب.

- «إنها رحلة صعبة، أقول لك، ستكلفك خمسة عشر ديناراً».
- «وهل تضمن أننا سنصل سالمين؟»
- «طبعاً ستصل سالماً، ولكن ستتعذب قليلاً، أنت تعرف، نحن في آب الآن، الحر شديد والصحراء مكان بلا ظل.. ولكنك ستصل..»

كانت الغصة ما تزال في حلقه، ولكنه أحس أنه إذا ما أجل ذلك الذي سيقوله فلن يكون بوسعه أن يلفظه مرة أخرى:

- «لقد سافرت آلافاً من الأميال كي أصل إليك، لقد أرسلني سعد، أتذكره؟ ولكنني لا أملك إلا خمسة عشر ديناراً، ما رأيك أن تأخذ منها عشرة وتترك الباقي لي؟»

قاطعه الرجل:

- «إننا لا نلعب.. ألم يقل لك صديقك إن السعر محدود هنا؟ اننا نضحي بحياة الدليل من أجلكم..»
- «ونحن أيضاً نضحي بحياتنا..»
- «انني لا أجبرك على هذا»
- «عشرة دنانير؟»
- «خمسة عشر ديناراً.. ألا تسمع؟»

لم يعد بوسعه أن يكمل، كان الرجل السمين الجالس وراء كرسيه، المتصبب عرقاً، يحدق إليه بعيني واسعتين وتمنى هو لو يكف الرجل عن التحديق، ثم أحس بها، ساخنة تملأ مؤقه وعلى وشك أن تسقط.. أراد أن يقول شيئاً لكنه لم يستطع، أحس أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى الشارع، هناك بدأت المخلوقات تغيم وراء ستار من الدمع. اتصل أفق النهار بالسماء وصار كل ما حوله مجرد وهج أبيض لا نهائي. عاد، فارتمى ملقياً صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان.

أسعَد*

وقف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، ثم انفجر:

ـ خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك؟.. لا بأس! ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..

حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

ـ لماذا؟

ـ لماذا؟ ها! لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق! خمسة عشر ديناراً، لا بأس.. ولكن ليس قبل أن نصل..

طوى الرجل أوراقاً صفراء أمامه وقال بلؤم:

ـ أنا لا أجبرك على أي شيء.. أنا لا أجبرك

ـ ماذا تعني؟

ـ أعني أنه إذا لم تعجبك شروطنا فبوسعك أن تستدير، وتخطو ثلاث خطوات، وستجد نفسك في الطريق.

الطريق!.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا؟! ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام، كلهم يقولون ذلك: ستجد نفسك على الطريق!.. قال له أبو العبد الذي هربه من الأردن إلى العراق:

ـ «ما عليك إلا أن تدور حول الإتشفور، لا بأس أن تضرب قليلاً إلى الداخل، أنت ما زلت فتى وبوسعك أن تتحمل قليلاً من القيظ.. ثم عد، وستجدني بانتظارك على الطريق..»

ـ «ولكن هذا لم يكن ضمن الشروط.. لقد قلت لي، ونحن في عمان

أنك ستأخذني إلى بغداد ودفعت لك عشرين ديناراً كاملاً. . لم تقل لي إنني سأدور حول الإتشفور. . »

وضرب أبو العبد جناح سيارته المغبر فعلّمت أصابعه الخمسة وبان من تحتها لون السيارة الأحمر الفاقع. . كانت السيارة الضخمة واقفة إلى جانب البيت قرب جبل عمان حين تفاوض معه، وهو يذكر تماماً كل الشروط التي قيلت:

«إنها مهمة صعبة، وسوف يأخذونني إلى السجن لو أمسكوك معي، ورغم ذلك فسوف أقدم لك خدمة كبرى لأنني كنت أعرف والدك، رحمه الله. . بل إننا قاتلنا سوية في الرملة منذ عشر سنوات. . »

صمت أبو العبد قليلاً. . كان قميصه الأزرق ينضح بالعرق وأعطاه وجهه الحاد شعوراً بأنه أمام واحد من أولئك الرجال الذين يعتقدون أن اجتراح معجزة ما هو واجب من واجبات رب العائلة:

- «سآخذ منك عشرين ديناراً. . وسوف تجد نفسك في بغداد. . »

- «عشرون ديناراً؟»

- «نعم! وعليك أيضاً أن تساعدني طوال الطريق. سنبدأ بعد غد، على أن أشحن سيارة صغيرة لرجل ثري في بغداد كان قد أمضى شطراً من الصيف في رام الله ثم أراد أن يعود إلى بغداد بالطائرة. . »

- «ولكن. . عشرين ديناراً؟»

نظر إليه أبو العبد بإلحاح، ثم انفجر:

- «إنني أنقذ حياتك بعشرين ديناراً. . أتحسب أنك ستمضي عمرك مختفياً هنا؟ غداً يلقون القبض عليك. . »

- «ولكن من أين. . من أين أحضر لك عشرين ديناراً؟»

- «استدن. . استدن، أي صديق بوسعه أن يعطيك عشرين ديناراً إذا

عرف بأنك ستسافر إلى الكويت. . »

- «عشرون ديناراً؟»

- «عشرون. . عشرون. . »

- «إلى بغداد؟»

- مباشرة!

ولكنه كذب عليه، استغل براءته وجهله، خدعه، أنزله من السيارة، بعد رحلة يوم قائظ، وقال له إن عليه أن يدور حول الإتشفور كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود، ثم يلتقيه على الطريق!

«لكنني لا أعرف هذه المنطقة. . أتفهم أنت معنى أن أسير كل هذه المسافة حول الإتشفور، في عز الحر؟»

ضرب أبو العبد جناح سيارته المغبر مرة أخرى، كانا واقفين منفردين قبل ميل من الإتشفور وصاح:

- ماذا تعتقد؟ إن اسمك مسجل في كل نقاط الحدود، إذا رأوك معي الآن، لا جواز سفر ولا سمة مرور. . ومتآمر على الدولة ماذا تعتقد أنه سيحدث؟ كفاك دلالاً. . إنك قوي كالثور بوسعك أن تحرك ساقيك. . سألاقيك وراء الإتشفور على الطريق.

كلهم يتحدثون عن الطرق. . يقولون: تجد نفسك على الطريق! وهم لا يعرفون من الطريق إلا لونها الأسود وأرصفتها! وها هو الرجل السمين، المهرب البصراوي يكرر القصة نفسها.

- ألا تسمع؟ إنني رجل مشغول جداً. قلت لك: خمسة عشر ديناراً وسأوصلك إلى الكويت، طبعاً عليك أن تمشي قليلاً ولكنك فتى في غاية القوة، لن يضيرك هذا.

- ولكن لماذا لا تصغي إلي؟ قلت لك إنني سأعطيك المبلغ إذا ما وصلنا إلى الكويت.

ـ ستصل! ستصل!

ـ كيف؟

ـ إنني أقسم لك بشرفي أنك ستصل إلى الكويت!

ـ تقسم بشرفك؟

ـ أقسم لك بشرفي أنني سألتقيك وراء الإتشفور! ما عليك إلاّ أن تدور حول تلك المنطقة الملعونة وستجدني بانتظارك!

لقد دار دورة كبيرة حول الإتشفور، كانت الشمس تصب لهباً فوق رأسه، وأحس فيما كان يرتقي الوهاد الصفر، أنه وحيد في كل هذا العالم. . جرجر ساقيه فوق الرمل كما لو أنه يمشي على رمل الشاطىء بعد أن سحب زورقاً كبيراً امتص صلابة ساقيه. . اجتاز بقاعاً صلبة من صخور بنية مثل الشظايا ثم صعد كثباناً واطئة ذات قمم مسطحة من تراب أصفر ناعم كالطحين. . تراهم لو حملوني إلى معتقل الجفر الصحراوي. . هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن؟ عبث. . الصحراء موجودة في كل مكان، كان أبو العبد قد أعطاه كوفية لف بها رأسه، ولكنها لم تكن ذات جدوى في رد اللهب بل خيّل إليه أنها آخذة، هي الأخرى، في الاحتراق. . كان الأفق مجموعة من الخطوط المستقيمة البرتقالية، ولكنه كان قد عقد عزمه على المسير بجدّ. . وحتى حينما انقلب التراب إلى صفائح لامعة من ورق أصفر، لم يتباطأ. . وفجأة بدأت الأوراق الصفر تتطاير فانحنى يلمها:

ـ شكراً. شكراً. . . إن هذه المروحة الملعونة تطيّر الأوراق من أمامي، ولكن دونها ليس بوسعي أن أتنفس. . ها! ماذا قررت؟.

ـ هل أنت متأكد من أن الدليل الذي سترسله معنا لن يهرب؟

ـ كيف يهرب أيها الغبي؟ ستكونون أكثر من عشرة أشخاص. . لن يكون بوسعه أن يهرب منكم. . .

ـ وإلى أين سيوصلنا؟

ـ حتى طريق الجهرة، وراء المطلاع، وهناك ستكونون داخل الكويت. .

ـ هل سنمشي كثيراً؟.

ـ ست أو سبع ساعات فقط. . .

بعد أربع ساعات وصل إلى الطريق، كان قد خلف الإتشفور وراءه، وكانت الشمس قد سقطت وراء التلال البنّية إلا أن رأسه كان ما يزال يلتهب وخيل إليه أن جبينه يتصبب دماً. . لقد اقتعد حجراً وألقى بصره بعيداً إلى رأس الطريق الأسود المستقيم، كان رأسه مشوّشاً تخفق فيه آلاف الأصوات المتشابكة، وبدا له أن بروز سيارة كبيرة حمراء في رأس تلك الطريق أمر خيالي وسخيف. . وقف، حدق إلى الطريق من جديد، لم يكن بوسعه أن يرى بوضوح بعد، تراه الغسق أم العرق؟. كان رأسه ما يزال يطن مثل مثل الخلية، وصاح بملء رئتيه:

ـ أبو العبد. . يلعن أبوك. . يلعن أصلك. .

ـ ماذا قلت؟

ـ أنا؟ لا شيء، لا شيء. . متى ستبدأ الرحلة؟

ـ حال يصير عددكم عشرة. . أنت تعرف، ليس بوسعنا أن نرسل دليلاً مع كل واحد منكم، ولذلك فنحن ننتظر حتى يرتفع العدد إلى عشرة أشخاص ونرسل معهم دليلاً واحداً. . هل ستعطيني النقود الآن؟

شدّ على النقود في جيبه وفكّر: «سوف يكون بوسعي أن أرد لعمي المبلغ في أقل من شهر. . هناك في الكويت يستطيع المرء أن يجمع نقوداً في مثل لمح البصر. . .»

ـ لا تتفاءل كثيراً، قبلك ذهب العشرات ثم عادوا دون أن يحضروا قرشاً. . . ورغم ذلك سأعطيك الخمسين ديناراً التي طلبتها، وعليك أن تعرف أنها جنى عمر. .

ـ إذن لماذا تعطيني النقود إذا كنت متأكداً من أنني لن أعيدها لك؟

ـ أنت تعرف لماذا. . ألست تعرف؟ انني أريدك أن تبدأ. . أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج ندى. . انني لا أستطيع أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر هل تفهمني؟

أحس الإهانة تجترح حلقه ورغب في أن يـرد الخمسين دينـاراً لعمه يقذفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وفي صدره من حقد، يزوجـه ندى! . من الذي قال له إنه يريد أن يتزوج ندى؟ لمجرد أن أباه قرأ معه الفاتحة حين ولد هو وولدت هي في يوم واحد؟ إن عمه يعتبر ذلك قدراً، بل إنه رفض مئة خاطب قدموا ليتزوجوا ابنته، وقال لهم إنها مخطوبة! يا إله الشياطين! من الذي قال له إنه يريد أن يتزوجها؟ من قال له إنه يريد أن يتزوج أبداً؟ وها هو الآن يذكره مرة أخرى! يريد أن يشتريه لابنته مثلما يُشرى كيس الروث للحقل، شد على النقود في جيبه وتحفز في مكانه. . ولكنه حين لمسها هناك، في جيبه، دافئة نـاعمة، شعـر بأنـه يقبض على مفاتيح المستقبل كله، فلو أتاح الآن لحنقه أن يسيطر عليه ليرجع النقود إلى عمه، إذن لما تيسرت له قط فرصة الحصول على خمسين دينار بأي شكل من الأشكال. . هدأ غضبه مطبقاً فمه بأحكام وشدّ أصابعه على النقود الملتفة في جيب بنطاله، ثم قال:

ـ لا، لا، سأسلمك النقود حالما تجهز الرحلة تماماً. . . سوف أراك مرة في كل يوم. . . إنني أنزل في فندق قريب. .

ابتسم الرجل السمين، ثم تطاولت ابتسامته فانفجر ضاحكاً بصخب:

ـ من الخير لك أن لا تضيع وقتي يا بنيّ. . كل المهرّبين يتقاضون نفس السعر، نحن متفقون فيما بيننا. . لا تتعب نفسـك. . وعلى أي حـال: احتفظ بنقودك حتى تجهز الرحلة، أنت حر. . ما اسم الفندق الذي تنزل فيه؟

ـ فندق الشط . .

ـ آه! فندق الجرذان! .

نط جرذ الحقل عبر الطريق فلمعت عيناه الصغيرتان في ضوء السيارة وقالت الفتاة الشقراء لزوجها المنهمك بالسياقة :

ـ إنه ثعلب! أرأيته؟

قال الزوج الأجنبي ضاحكاً :

ـ أف منكن أيتها النساء! تجعلن من الجرذ ثعلباً!

كانا قد التقطاه بعد الغروب بقليل بعد أن لوّح لهما وهما في سيارتهما الصغيرة، فلما أوقف الزوج السيارة، أطل هو من النافذة. . . كان يرجف من فرط البرد، وكانت الزوجة خائفة منه . . إلاّ أنه جمّع في ذهنه ما تعلمه من اللغة الإنكليزية وقال :

ـ لقد اضطر صديقي أن يعود إلى الإتشفور بالسيارة وتركني . . .

قاطعه الرجل :

ـ لا تكذب . . أنت هارب من هناك، لا بأس، اصعد . .

سأوصلك إلى بعقوبة .

كان المقعد الخلفي مريحاً وناولته الفتاة بطانية التفح بها وكان لا يستطيع أن يعرف بالضبط، هل هو يرجف بسبب البرد الصحراوي، أم بسبب الخوف، أم بسبب التعب . . وقال الرجل :

ـ هل مشيت كثيراً؟

ـ لست أدري . . ربما أربع ساعات . .

ـ لقد تركك الدليل . . أليس كذلك؟ إن ذلك يحدث دائماً .

التفتت إليه الفتاة وسألت :

ـ لماذا تهربون من هناك؟

أجابها زوجها:

ـ انها قصة طويلة... قل لي.. هل تجيد قيادة السيارات؟

ـ نعم..

ـ بوسعك أن تأخذ مكاني بعد أن تستريح قليلاً.. قد أستطيع أن أساعدك على عبور مركز الحدود العراقي.. سنصل هناك في الثانية بعد منتصف الليل، وسيكون المسؤولون نياماً..

لم يكن يستطيع أن يركز رأسه على محور واحد، كان مشوشاً ولم يكن بوسعه أن يهتدي إلى أول طريق التساؤلات كي يبدأ، ولذلك حاول جهده أن ينام ولو لنصف ساعة.

ـ من أين أنت؟.

ـ من فلسطين.. من الرملة.

ـ أوف.. إن الرملة بعيدة جداً.. قبل أسبوعين كنت في زيتا.. أتعرف زيتا؟ لقد وقفت أمام الأسلاك الشائكة، فاقترب مني طفل صغير وقال بالانكليزية إن بيته يقع على بعد خطوات وراء الأسلاك..

ـ هل أنت موظف؟

ـ موظف؟ ها! إن الشيطان نفسه تأبى عليه براءته أن يكون موظفاً. كلا يا صديقي.. أنا سائح..

ـ «انظر. انظر، انه ثعلب آخر.. ألم ترَ إلى عينيه كيف تتقدان؟»

ـ «يا عزيزتي انه جرذ.. جرذ.. لماذا تصرّين على أنه ثعلب؟ هل سمعت ما حدث أخيراً هناك، قرب زيتا؟»

ـ «كلا. ماذا حدث؟»

ـ «الشيطان لا يعرف ماذا حدث! هل ستستقر في بغداد؟»

ـ «كلا..»

- «أوف! إن هذه الصحراء مليئة بالجرذان، تراها ماذا تقتات؟»
أجاب بهدوء:
- «جرذاناً أصغر منها..»
قالت الفتاة:
- «حقاً؟ إنه شيء مرعب! الجرذ نفسه حيوان مرعب كريه..»
قال الرجل السمين صاحب المكتب:
- «الجرذ حيوان كريه.. كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق؟»
- «إنه رخيص».

نهض الرجل السمين صاحب المكتب واقترب منه ثم وضع ذراعه الثقيلة فوق كتفيه:
- «تبدو متعباً أيها الفتى... ماذا حدث؟ هل أنت مريض؟»
- «أنا؟ كلا!»
- «إذا كنت مريضاً قل لي.. قد أستطيع أن أساعدك.. لي كثير من الأصدقاء يعملون أطباء.. واطمئن، لن تدفع شيئاً..»
- «بارك الله فيك، ولكنني تعب قليلاً.. هذا كل ما في الأمر.. هل سيتأخر إعداد الرحلة؟»
- «كلا، نحمد الله أنكم كثر.. خلال يومين ستجد نفسك على الطريق..»

أدار ظهره واتجه إلى الباب، ولكن قبل أن يجتازه سمع الرجل السمين يقهقه من وراء كتفيه:
- «... لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر..»

القَبر*

قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل متجهاً إلى خارج المدينة النائمة.. كانت الأضواء الشاحبة ترتعش على طول الطريق، وكان يعرف أن هذه الأعمدة التي تنسحب أمام شباك سيارته سوف تنتهي بعد قليل حينما يغرق في البعد عن المدينة.. وسوف يعم الظلام.. فالليلة لا قمر فيها، وأطراف الصحراء ستكون صامتة كالموت.

انحرف بسيارته عن الطريق الاسفلت ومضى يتدرج في طريق رملي إلى داخل الصحراء. لقد قر قراره منذ الظهيرة على أن يدفنهم، واحداً واحداً، في ثلاثة قبور... أما الآن فإنه يحس بالتعب يتآكله فكأن ذراعيه قد حقنتا بمخدر... لا طاقة له على العمل.. ولن يكون بوسعه أن يحمل الرفش ساعات طويلة ليحفر ثلاثة قبور.. قبل أن يتجه إلى سيارته ويخرجها من كاراج الحاج رضا قال في ذات نفسه إنه لن يدفنهم، بل سيلقي بالأجساد الثلاثة في الصحراء ويكرّ عائداً إلى بيته... الآن، لم تعجبه الفكرة، لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهباً للجوارح والحيوانات.. ثم لا يبقى منها بعد أيام إلاّ هياكل بيضاء ملقاة فوق الرمل.

درجت السيارة بصوت هزيل فوق الطريق الرملي، ومضى هو يفكر.. لم يكن يفكر بالمعنى الصحيح، كانت أشرطة من مشاهد مقطعة تمر في جبينه بلا أي توقف أو ترابط أو تفسير.. وكان يشعر بإرهاق مر يتسرب في عظامه كقوافل مستقيمة من النمل.

هبت نسمة ريح فحملت إلى أنفه رائحة نتنة.. قال في ذات نفسه: «هنا تكوّم البلدية القمامة» ثم فكر: «لو ألقيت الأجساد هنا لاكتشفت في الصباح، ولدفنت بإشراف الحكومة» دوّر مقود سيارته وتتبع آثار عجلات

---

* القبر: الفصل الأخير من فصول رواية رجال في الشمس.

عديدة حفرت طريقها قبله في الرمل ثم أطفأ فانوسي سيارته الكبيرين وسار متمهلاً على ضوء الفانوسين الصغيرين، وحين لاحت أمامه أكوام القمامة سوداء عالية أطفأ الفانوسين الصغيرين. . كانت الرائحة النتنة قد ملأت الجو حواليه ولكنه ما لبث أن اعتادها. . ثم أوقف سيارته وهبط.

وقف أبو الخيزران إلى جانب سيارته لحيظات ليتأكد من أن أحداً لا يشاهده ثم صعد ظهر الخزان: كان بارداً رطباً. . دوّر القفل المضلع ببطء ثم شد القرص الحديدي إلى فوق فقرقع بصوت متقطع. . اعتمد ذراعه وانزلق إلى الداخل بخفة. . كانت الجثة الأولى باردة صلبة، ألقى بها فوق كتفيه، أخرج الرأس أولاً من الفوهة ثم رفع الجثة من الساقين وقذفها إلى فوق وسمع صوتها الكثيف يتدحرج فوق حافة الخزان ثم صوت ارتطامها المخنوق على الرمل. لقد لاقى صعوبة جمة في فك يدي الجثة الأخرى عن العارضة الحديدية، ثم سحبها من رجليها إلى الفوهة وقذفها من فوق كتفيه. . مستقيمة متشجنة وسمع صوت ارتطامها بالأرض. . أما الجثة الثالثة فقد كانت أسهل من أختيها. .

قفز إلى الخارج وأغلق الفوهة ببطء، ثم هبط السلم إلى الأرض، كان الظلام كثيفاً مطبقاً وأحس بالارتياح لأن ذلك سوف يوفر عليه رؤية الوجوه، جر الجثث ـ واحدة واحدة ـ من أقدامها وألقاها على رأس الطريق، حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قمامتها كي تتيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر.

صعد إلى مقعده ودور المحرك ثم كرَّ عائداً إلى الوراء ببطء محاولاً قدر الإمكان أن يخلط آثار عجلات سيارته بالآثار الأخرى، كان قد اعتزم أن يعود إلى الشارع الرئيسي بذلك الشكل الخلفي حتى يشوش الأثر تماماً. . ولكنه ما لبث أن تنبه إلى أمر ما بعد أن قطع شوطاً فأطفأ محرك سيارته من جديد وعاد يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج النقود من جيوبها، وانتزع ساعة مروان وعاد أدراجه إلى السيارة ماشياً على حافتي حذائه.

حين وصل إلى باب السيارة ورفع ساقاً إلى فوق تفجرت فكرة مفاجئة في رأسه. . بقي واقفاً متشنجاً في مكانه محاولاً أن يفعل شيئاً، أو يقـول شيئاً. . فكر أن يصيح إلا أنه ما لبث أن أحسّ بغباء الفكرة، حاول أن يكمل صعوده إلى السيارة إلا أنه لم يشعر بالقوة الكافية ليفعل. . لقد شعر بأن رأسه على وشك أن تنفجر، وصعد كل التعب الذي كان يحسه فجأة، إلى رأسه وأخذ يطن فيه حتى انه احتواه بين كفّيه وبدأ يشد شعره ليزيح الفكرة. . ولكنها كانت ما تزال هناك. . كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى، التفت إلى الوراء حيث ألقى بالجثث، إلا أنه لم ير شيئاً، ولم تجد النظرة تلك إلا بأن أوقدت الفكرة ضراماً فبدأت تشتعل في رأسه. . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها داخل رأسه أكثر فأسقط يديه إلى جنبيه وحدق في العتمة وسع حدقتيه.

انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه:

ـ «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟. . .»

دار حول نفسه دورة ولكنه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده وأسند رأسه فوق المقود:

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة بـدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

انتهت

المراجع والمصادر

١ ـ أعمال غسان كنفاني الصادرة عن دار الطليعة ١٩٧٢ ولا سيّما:

١ ـ رجال في الشمس.

٢ ـ ما تبقى لكم

٣ ـ أم سعد

٤ ـ ثلاث أوراق من فلسطين

٥ ـ موت سرير رقم ١٢

٦ ـ عالم ليس لنا

٧ ـ أرض البرتقال الحزين

٢ ـ أفنان القاسم. دراسة صادرة عن وزارة الثقافة في الجمهورية العراقية الطبعة الأولى ١٩٧٥.

٣ ـ مقدمة إحسان عباس لأعمال غسان كنفاني دار الطليعة ١٩٧٢.

الفهرس

لا شكَّ أنّ القارئ العربيّ بحاجةٍ ماسّةٍ إلى الاطِّلاع على تراثه الفكريّ العظيم المتمثِّل بالأدب والتاريخ والفلسفة والفقه وعلم الكلام وغيرِ ذلك من ميادين الثقافة والمعرفة.

وبما أن تحصيل هذه المعرفة الموسوعية المتكاملة لا يكادُ يُتاحُ إلاّ لأفراد قلائل من ذوي العقول المتميِّزة والبصائر المتوقِّدة، كان لا بدَّ لنا من تقديم هذا التراث بشكلٍ مختصرٍ وجامعٍ في الوقت نفسهِ، بحيث يوافق هذا الإطارُ المقْتَرَحُ أكثريةَ القرّاء العرب، وخاصة طلابَ المراحل الثانوية والجامعية. فكانت هذه السلسلةُ عن أعلام الأدب من نثر وشعر، تولَّى كتابتها مجموعةٌ من الاختصاصيين الذين تَحَرَّوا فيها السلاسةَ في الأسلوب والعمقَ في التحليل والاختصارَ في المعلومات، بما يحقِّق الهدفَ المنشودَ من إصدارها.

كما نشير إلى أننا ـ بالإضافة إلى هذه السلسلة التي بين يديك عن أعلام الأدباء والشعراء ـ أصدرنا، وسنصدر تباعاً إن شاء الله مجموعاتٍ أخرى عن أعلام الفكر العربي والغربي في مختلف الميادين المعرفية، بنفس الأسلوب والمنهج اللذين اتبعناهما في إصدار هذه السلسلة. والله من وراء القصد.

وكيل عام في جمهورية مصر العربية

مؤسسة الخلود - مركز الكتاب العلمي - مدينة نصر تلفون ٢٦٢٦٨٤١